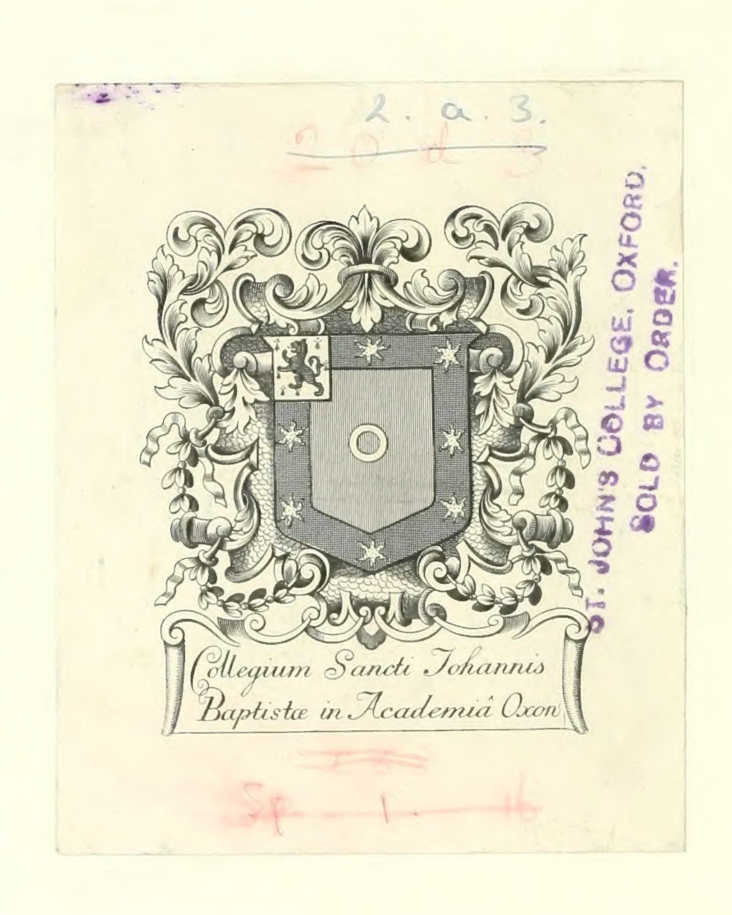

UNIV. OF
TORONTO
LIBRARY



Collegium Sancti Johannis
Baptistæ in Academiâ Oxon

HISTOIRE

DE LA

SCULPTURE GRECQUE

TYPOGRAPHIE FIRMIN-DIDOT ET Cie. — MESNIL (EURE).



Gaulard, Lith.

Imp. Firmin Didot & Cie, Paris.

STATUE FÉMININE POLYCHROME.

(Athènes, Musée de l'Acropole.)

d'après une Aquarelle de Mr Gilliéron.

HISTOIRE

DE LA

SCULPTURE GRECQUE

PAR

MAXIME COLLIGNON

ANCIEN MEMBRE DE L'ÉCOLE FRANÇAISE D'ATHÈNES
PROFESSEUR ADJOINT A LA FACULTÉ DES LETTRES DE PARIS

—

TOME PREMIER

LES ORIGINES — LES PRIMITIFS — L'ARCHAÏSME AVANCÉ
L'ÉPOQUE DES GRANDS MAÎTRES DU CINQUIÈME SIÈCLE

OUVRAGE ILLUSTRÉ
de 11 planches hors texte, en chromolithographie ou en héliogravure,
et de 278 gravures dans le texte.



PARIS
LIBRAIRIE DE FIRMIN-DIDOT ET Cie
IMPRIMEURS DE L'INSTITUT, RUE JACOB, 56

—

1892

INTRODUCTION.

Les limites que l'on peut assigner à la durée de l'art grec sont dans une certaine mesure conventionnelles. En nous proposant d'écrire l'histoire de la sculpture en Grèce, nous avons dû tout d'abord nous préoccuper de circonscrire le champ de nos études. Ce premier volume comprend toute la période des origines, celle de l'archaïsme, et se termine avec l'œuvre personnelle des maîtres qui, au cinquième siècle, représentent la perfection du grand style. Pour le second volume, le terme que nous nous sommes fixé est le début de l'époque impériale, c'est-à-dire le moment où l'art hellénique se plie au goût romain, et perd son indépendance. Sans méconnaître l'intérêt de l'art gréco-romain, qui offre encore matière à bien des recherches, notre curiosité s'adresse plus volontiers aux époques où l'art de la Grèce manifeste son originalité, et où la veine productrice n'est pas encore épuisée.

Il est peut-être moins aisé de définir exactement la matière d'une histoire de la sculpture grecque. Aucun peuple n'a, plus complètement que les Grecs, ignoré les distinctions établies par les modernes entre le grand art et l'art industriel. Une monnaie, une figurine de terre cuite, un miroir de bronze, une pièce d'armure, sont de véritables œuvres d'art et reflètent fidèlement tous les caractères de la sculp-

ture. Pourtant, nous ne pouvions songer à étendre encore un programme déjà fort vaste, en y ajoutant l'étude méthodique de ces monuments. Sans nous interdire d'y chercher des termes de comparaison, nous avons eu surtout en vue la statuaire et la sculpture décorative, c'est-à-dire les œuvres de bronze ou de marbre où les maîtres réalisent ces types qu'adopte à son tour l'art industriel. En d'autres termes, l'objet de cet ouvrage est de retracer l'histoire des écoles de sculpture, en y joignant l'histoire des artistes et de leurs œuvres.

Les sources de cette étude sont de deux sortes : les textes et les monuments. Il nous sera permis d'indiquer brièvement quelles difficultés particulières elle présente, et quelle méthode critique elle impose.

Les textes, dont le recueil, publié par Overbeck, est entre les mains de tous les archéologues (1), nous font connaître les noms des artistes grecs, leur pays d'origine, l'école dont ils relèvent, leurs œuvres le plus souvent perdues. Ils nous fournissent comme la trame, malheureusement fort ténue, de l'histoire de l'art. Tous les lecteurs familiarisés avec les travaux archéologiques savent combien ces textes sont incomplets, et combien ils prêtent à la discussion. Si respectueux que l'on puisse être du témoignage des auteurs anciens, on ne peut se défendre de faire la part des contradictions, des légendes d'atelier, des attributions erronées. Il faut en faire l'objet d'une critique préliminaire, et ce travail constituerait à lui seul la tâche la plus ardue, s'il n'était facilité par des ouvrages tels que le beau livre de M. Brunn sur *l'Histoire des artistes grecs* (2), livre capital, où l'auteur a mis en œuvre, avec une science pénétrante, tous les documents littéraires relatifs aux artistes. Ajoutez que l'étude des inscriptions vient souvent combler les lacunes des textes d'auteurs. Les signatures d'artistes, gravées sur le marbre ou sur le bronze, forment aujourd'hui une série

(1) Overbeck, *Die antiken Schriftquellen zur Geschichte der bildenden Kunste bei den Griechen*, Leipzig, 1868.

(2) Brunn, *Geschichte der griechischen Kunstler*. 1[re] édition, Stuttgart, 1857. 2[e] édition, Stuttgart, 1889.

considérable, qui s'accroît tous les jours ; nous avons souvent renvoyé le lecteur au recueil publié par M. Emanuel Loewy, qui nous a dispensé d'étendre outre mesure les indications bibliographiques (1). On comprend facilement quelle lumière peut jeter, dans une obscure question de chronologie, le témoignage d'une inscription d'artiste, qui porte avec elle sa date et ses caractères d'authenticité.

Les monuments nous mettent sous les yeux des copies d'œuvres célèbres ou des originaux trop souvent anonymes. Nous ne saurions ici résumer les travaux d'exégèse auxquels a donné lieu l'étude de cette première classe de monuments ; ce serait faire l'histoire de l'archéologie de l'art pendant notre siècle. Reconnaître dans telle statue découverte au seizième siècle la copie d'une œuvre de maître connue par une brève mention d'un auteur ; la dégager de ses restaurations, en classer les répliques, les comparer entre elles, en rapprocher les documents que fournissent les pierres gravées ou les monnaies, telle est la tâche où se sont employés les maîtres de l'érudition, depuis Visconti, Otfried Müller et Welcker. Pour juger à leur valeur les résultats obtenus, il suffit de parcourir les catalogues modernes des principales galeries d'antiques. Qu'on examine, par exemple, les récents catalogues des musées de Rome publiés par M. Helbig (2); on verra que toutes les découvertes de l'archéologie ne se font pas exclusivement sur un champ de fouilles, et qu'une galerie de musée peut encore offrir matière à de précieuses trouvailles. Combien de touristes avaient passé devant le Marsyas du Latran, avant que la science critique de M. Brunn y eût reconnu la copie d'un chef-d'œuvre de Myron !

Mais c'est surtout par l'étude des monuments originaux que l'histoire de la sculpture grecque s'est entièrement renouvelée depuis un siècle. Dire qu'il n'y a là ni interprétation ni trahison de copistes serait une vérité banale. Nous voulons seulement rappeler que l'examen des monuments trouvés en Grèce a bien vite fait reconnaître toute l'im-

(1) Emanuel Lœwy, *Inschriften griechischer Bildhauer*, 1 vol. in-4°, Leipzig, 1885.

(2) W. Helbig, *Fuhrer durch die œffentlichen Sammlungen klassischer Alterthumer in Rom*, 2 vol. Leipzig, 1891.

portance des questions de technique et des détails d'exécution, et c'est notre excuse pour y avoir si souvent insisté au cours de ce travail. Il est clair, en effet, que l'étude d'une œuvre d'art comporte aussi celle des moyens d'expression; pour la sculpture, la technique ne se sépare pas du style. Des observations précises sur le travail du marbre ou du bronze, sur la polychromie, sur de simples nuances d'exécution, voilà quels sont aujourd'hui les indices les plus certains pour le classement chronologique d'une statue ou d'un bas-relief, pour l'attribution à telle ou telle école. Sans doute, là aussi il reste à faire la part de la conjecture et du sentiment personnel, à contrôler les affirmations tranchantes dont l'érudition contemporaine, à l'étranger surtout, se montre parfois trop prodigue. Nous nous sommes, pour notre part, tenu en garde contre les jugements tout faits; toutes les fois que nous l'avons pu, nous avons mis à profit les notes prises dans nos voyages, soit dans les musées d'Europe, soit dans ceux de la Grèce vers lesquels nous ont plus d'une fois rappelé nos plus chères prédilections.

Il est aujourd'hui superflu d'insister sur le caractère historique qu'ont pris les études d'art antique. Le principe posé par Winckelmann, et suivant lequel « une histoire de l'art doit remonter jusqu'à son origine, en suivre les progrès et les changements jusqu'à sa décadence et à sa fin », n'a pas cessé d'être la règle de tous les travaux modernes. Mais de plus en plus, l'histoire de l'art se rapproche de l'histoire générale, et la suit pour ainsi dire pas à pas. On ne comprendrait plus guère qu'on étudiât les œuvres d'art en elles-mêmes, sans chercher par quels liens elles se rattachent à la vie morale et politique, voire même aux faits de la vie quotidienne. Sans doute, avec cette méthode d'analyse, nous entrevoyons une antiquité moins solennelle qu'on ne se l'imaginait autrefois; mais aussi combien elle est plus réelle et plus vivante! Pour les mêmes raisons, nous nous sommes abstenu des considérations de pure esthétique, dont le moindre inconvénient aurait été de nous faire quitter le terrain solide de l'histoire. Nous n'avons pas essayé de définir l'esthétique des Grecs, parce qu'elle échappe à toute formule

générale. Dans ce premier volume, nous espérons avoir montré que les principes d'art varient suivant les écoles. Et quand l'art grec se généralise, quand les différences d'écoles tendent à s'effacer, l'art n'en subit pas moins la loi de l'évolution. Pendant cette durée de six siècles environ, où il reste indépendant et créateur, il se renouvelle sans cesse, il étend son domaine, et l'on peut affirmer qu'il a frayé toutes les voies où l'art moderne a pu s'engager à son tour. Si l'on cherche à dégager la formule de l'esthétique grecque, on n'en trouve qu'une qui soit assez large pour s'appliquer à toutes les époques de l'hellénisme : c'est que toutes les préoccupations de cet art se rapportent à la personne humaine. Tel est le thème inépuisable qu'il a traité avec toutes ses variantes, aussi multiples que peuvent l'être les acceptions de la forme extérieure et les émotions de l'âme dans l'être vivant et agissant. Or, n'est-ce pas là comme la négation de toute formule?

Quels que soient les problèmes que soulève, et pour longtemps encore, l'histoire de la sculpture hellénique, les grandes lignes de cette histoire sont aujourd'hui assez nettement fixées. Après que, reprenant l'œuvre de Winckelmann, Otfried Müller eut tracé le tableau magistral de l'histoire de l'art grec, la sculpture a été plusieurs fois étudiée dans son ensemble. Les livres d'Overbeck et de Lübke, publiés en Allemagne, ceux de M. Murray et de Mrs Lucy Mitchell, édités en Angleterre, sont bien connus de tous les archéologues. Nous n'avons certes pas eu l'ambition de faire oublier des travaux qui nous ont facilité notre tâche, tout en nous imposant l'obligation de faire autrement. Si nous avons, à notre tour, essayé de traiter un sujet aussi vaste, c'est que nous avons été frappé de l'absence de livres analogues en France. Depuis le moment où la Faculté des Lettres de Paris nous a fait l'honneur de nous confier, à la Sorbonne, l'enseignement de l'archéologie classique, nous avons plus d'une fois entendu exprimer le regret qu'il n'y eût pas, chez nous, sur cette matière spéciale, un ouvrage d'ensemble, résumant les découvertes les plus récentes. Nous nous sommes proposé de répondre à ces préoccupations, sans nous dissimuler les difficultés de l'entreprise. Nous

aurions atteint notre but, si ce livre, né de l'enseignement, pouvait rendre quelque service aux études d'art antique.

L'illustration a été de notre part l'objet de soins particuliers. Nous avons souvent eu recours aux procédés qui mettent sous les yeux du lecteur, sans intermédiaire, les reproductions directes des monuments. Quand nous avons fait usage du dessin, nous avons trouvé dans MM. P. Laurent et Faucher-Gudin des collaborateurs dévoués, et des interprètes aussi habiles que fidèles. Pour réunir les matériaux de cette illustration, nous avons fait appel au concours obligeant de nos jeunes camarades de l'École française d'Athènes. C'est pour nous un plaisir que de leur exprimer ici nos remerciements.

Paris, le 10 avril 1892.

INDICATIONS BIBLIOGRAPHIQUES.

La liste suivante comprend les principaux ouvrages ou recueils périodiques cités en abrégé dans les notes.

Annali dell' Inst. — *Annali dell' Instituto di corrispondenza archeologica,* Rome, 1829-1885.

Mon. inediti. — *Monumenti inediti dell' Instituto di corrispondenza archeologica,* Rome, 1829-1885.

Arch. Zeitung. — *Archaeologische Zeitung,* 1843-1867. Nouvelle série, 1868-75. — *herausgegeben vom archaeologischen Institut des deutschen Reichs,* 1876-1885.

Antike Denkmaeler. — *Antike Denkmaeler herausgegeben vom K. deutschen archaeologischen Institut,* Berlin, I, 1887-1892.

Mittheil. Athen. — *Mittheilungen des deutschen arch. Institutes in Athen,* 1876-1885. *Mittheilungen des K. deutschen archaeologischen Instituts, athenische Abtheilung,* depuis 1886.

Roem. Mittheil. — *Mittheilungen des K. d. arch. Instituts, ræmische Abtheilung,* depuis 1886.

Jahrbuch des arch. Inst. — *Jahrbuch des K. deutschen archaeologischen Instituts,* Berlin, depuis 1886.

Bull. della commissione com. di Roma. — *Bullettino della commissione archeologica comunale di Roma,* Rome, depuis 1873.

Bull. de corresp. hellén. — *Bulletin de correspondance hellénique,* publié par l'École française d'Athènes, depuis 1877.

Ἐφημ. ἀρχ. — Ἐφημερὶς ἀρχαιολογική, Athènes, nouvelle série, depuis 1883.

Gaz. arch. — *Gazette archéologique,* Paris, Lévy, 1875-1892.

Journal of Hellen. Studies. — *Journal of Hellenic Studies,* Londres, depuis 1880.

Mon. grecs. — *Monuments grecs* publiés par l'Association pour l'Encouragement des Etudes grecques en France, depuis 1871.

Rev. arch. — *Revue archéologique.*

Brunn, *Griech. Künstler.* — *Geschichte der griechischen Künstler,* 2 vol. 1re édition, Stuttgart 1857 ; 2e édition, Stuttgart 1889. Nous avons cité la première édition. La seconde n'est qu'une réimpression, où figure en marge la pagination de la première.

Brunn, *Denkmaeler.* — *Denkmaeler griechischer und ræmischer Sculptur,* recueil de planches en photogravure, Munich, Bruckmann, 1888.

Loewy, *Inschr. griech. Bildhauer.* — *Inschriften griechischer Bildhauer,* Leipzig, 1885.

Lucy Mitchell, *Ancient sculpture.* — *A History of ancient sculpture,* Londres, Kegan, 1883.
Murray, *Greek sculpture.* — *History of greek sculpture,* 2 vol. 2e édition, Londres, 1890.
Overbeck, *Schriftquellen.* — *Die antiken Schriftquellen zur Geschichte der bildenden Künste bei den Griechen,* Leipzig, 1868.
Overbeck, *Griech. Plastik.* — *Geschichte der griechischen Plastik,* 3e édition, Leipzig, 1880.
Rayet, *Mon. de l'art antique.* — *Monuments de l'art antique,* publiés sous la direction d'Olivier Rayet, 2 vol. Paris, Quantin, 1884.



Fig. 1. — Poteries primitives de la Troade.

LIVRE PREMIER

LES ORIGINES

CHAPITRE PREMIER

LES PREMIERS ESSAIS DE PLASTIQUE DANS LES PAYS GRECS

C'est seulement vers la fin du septième siècle que les artistes grecs commencent à exécuter les premières statues en pierre. Avant cette date, la statuaire proprement dite existe à peine. Sur ce point, les faits confirment le témoignage des traditions conservées par les écrivains anciens, et nous sommes en droit de considérer la sculpture comme le dernier-né des arts dans les pays helléniques. Il est facile de comprendre les causes de ce retard. A l'origine, la sculpture est en relation étroite avec la religion ; les premiers statuaires grecs décorent les temples; ils sculptent les images des dieux ou des ex-voto ; ils ne sont, à vrai dire, que des « imagiers ». Or leur œuvre, si modeste qu'elle soit encore, suppose cependant un certain nombre de conceptions plastiques, déjà fortement arrêtées dans l'esprit de tous. Il faut que la

poésie ait créé dans l'imagination populaire des types divins, doués d'une sorte de réalité immatérielle, pour que l'art essaie de les traduire. Alors s'établissent des conventions, qui suppléent à l'insuffisance et à la pauvreté des moyens d'expression dont peut disposer la sculpture à ses débuts; alors commencent cette lutte contre la matière, ce lent perfectionnement des procédés techniques, ces études naïves et sincères de la forme humaine où se dépensera toute l'énergie des maîtres primitifs. Il est dans l'ordre naturel des choses que la sculpture se développe en dernier lieu, comme une des manifestations les plus élevées de l'activité artistique d'un peuple. La Grèce ne fait pas exception à cette loi.

Nous pourrions donc être tenté de prendre pour point de départ la date relativement récente que nous avons indiquée. L'histoire des plus anciennes écoles grecques ne remonte pas au delà. Mais ce n'est encore là que le dernier terme d'une longue période d'essais et d'initiation, durant laquelle l'art grec a déjà donné des signes de vitalité. Si la sculpture est encore à naître, la Grèce a une industrie; tandis que d'humbles artisans frayent péniblement la voie aux sculpteurs en modelant dans l'argile ou en taillant dans le bois les premières images du culte, les relations commerciales avec l'Orient ont révélé aux Grecs des formes décoratives, un style ornemental, dont leur art industriel s'est emparé; la sculpture ne se développe pas sur un sol vierge de toute influence. Par suite, il nous est impossible d'en aborder directement l'histoire, sans rechercher au préalable quelles étapes l'art industriel a déjà fournies. L'étude des commencements de l'art, comprise dans un sens plus général, s'impose à nous comme une introduction indispensable. Nous devons nous reporter bien au-delà du temps où la sculpture sur marbre et le travail du bronze font leur apparition, pour essayer de saisir, jusque dans les plus lointaines ébauches, les traces du premier éveil du sentiment plastique chez les Hellènes; nous devons étudier les causes qui en préparent l'essor, et déterminer, autant que possible, quelle part revient aux civilisations orientales, à l'Asie et à l'Égypte, dans l'éducation du génie hellénique.

Tel est l'objet de ces premiers chapitres. Nous n'avons certes pas la prétention d'épuiser la question. L'histoire des origines de l'art grec

formerait à elle seule la matière d'un livre : nous nous proposons seulement de la retracer à grands traits, sans nous attarder à des discussions minutieuses, à des analyses de détail que ne comporte pas le plan de cet ouvrage. Nous nous bornerons à l'essentiel.

§ 1. — LES PREMIERS HABITANTS DU BASSIN DE LA MER ÉGÉE

Les Grecs savaient fort bien qu'ils n'avaient pas les premiers occupé le sol de leur pays ; mais toute la période antérieure aux invasions doriennes ne nous apparaît qu'à travers des traditions confuses et contradictoires. Tout ce que nous en pouvons connaître avec quelques apparences de certitude se ramène à un très petit nombre de faits sur lesquels les historiens sont généralement d'accord [1]. Avant que les premières tribus helléniques, descendues de la Thessalie, aient pris le contact avec la mer, les îles et les rivages de la mer Égée sont habités par des peuplades dont la commune origine paraît probable, encore qu'elles n'aient laissé dans la mémoire des Grecs qu'un souvenir fort vague. Au dire de Thucydide, l'historien grec qui a étudié avec l'esprit le plus critique les antiquités de son pays [2], la plus étendue de ces peuplades était celle des Pélasges. Ancêtres lointains des Hellènes, et issus comme eux de la souche aryenne [3], les Pélasges sont disséminés depuis la péninsule du Pinde jusqu'en Crète ; mais ce nom générique, attribué par les Grecs aux premiers occupants du sol, désigne en réalité une infinité de tribus plus ou moins parentes, beaucoup plus qu'une population parfaitement homogène. Les Dardaniens de la Troade, les Thraces, les Phrygiens d'Asie Mineure, les Étéocrétois de la Crète, les anciens habitants de l'île de Chypre, se rattachent au même groupe de la famille aryenne, établi dès la plus haute antiquité dans le bassin oriental de la Méditerranée.

1. Voir le résumé fait par M. A. Dumont dans les [illegible], I, p. [illegible]. Cf. [illegible], *Die Anfänge der Kunst in Griechenland*, ch. III. [illegible].

2. Thucydide, I, 3. Sur les sources que Thucydide a mises à profit pour l'histoire primitive de la Grèce, voir U. Koehler, *[illegible]*, dans les *[illegible]*, Berlin, 1877, p. 37[illegible] et suivantes.

3. Les principaux textes sont : Hérodote, I, 56 ; II, [illegible] ; VII, 44 ; VIII, 44. Strabon, V, p. 221. Voir d'Arbois de Jubainville, *Les Premiers Habitants de l'Europe*, 2e édition.

Au sud-ouest de l'Asie Mineure, dans la région comprise entre le Méandre et le massif montagneux de la Lycie, domine un autre groupe qui joue un rôle important au début de l'histoire grecque : ce sont les Cariens et les Lélèges. Nous ignorons quels sont au juste les rapports de race de ces deux peuples, qui apparaissent étroitement unis à l'époque primitive. Suivant Hérodote [1], Cariens et Lélèges ne formeraient qu'une même nation, sous des noms différents ; au contraire, d'après une autre version, les premiers auraient asservi les seconds, et les auraient réduits à l'état d'auxiliaires (συστρατιῶται) [2]. Quoi qu'il en soit de ces hypothèses, ces tribus ne tardent pas à se lancer sur la mer ; elles se répandent dans les Sporades et dans les Cyclades, et poussent jusqu'au rivage de la Grèce continentale. Les Lélèges occupent plusieurs cantons du Péloponnèse, et les côtes de la Locride et de la Mégaride, tandis que les Cariens s'établissent dans l'Argolide. La poussée des populations helléniques les refoule par la suite dans les îles de l'Archipel, d'où ils sont expulsés par la marine crétoise, au temps où domine en Crète la thalassocratie que personnifie la légendaire figure de Minos [3].

L'histoire de ces populations primitives, de leurs luttes, de leurs migrations, se perd pour nous dans la nuit des temps. Mobiles à l'excès, sans cesse menacées d'une dépossession violente, elles ne forment pas d'établissements stables; tout au plus se groupent-elles par bourgades, sous la protection de murailles élevées à la hâte. Les maigres ressources qu'elles peuvent se procurer par la culture du sol, par l'élève des troupeaux, sont constamment à la merci d'un coup de main tenté par des voisins hardis. Sur les côtes, elles vivent de la pêche et de la piraterie. Loin de les séparer, la mer les unit ; une marine rudimentaire leur permet de promener d'île en île, de côte en côte, leur humeur inquiète et vagabonde : la mer Égée est le théâtre de continuelles migrations. A l'aide des documents égyptiens, nous pouvons nous faire une idée de l'extrême mobilité de ces peuplades, et entrevoir les grands courants d'invasion qui à plusieurs reprises, sous Ramsès II,

1. Hérodote, I. 171.

2. Strabon, XII, p. 573, et VII, p. 321. Cf. Perrot et Chipiez, *Histoire de l'art dans l'antiquité*, V, p. 313.

3. Thucydide, I, 4.

Merenphtah et Ramsès III, les entraînent du côté de l'Égypte [1].

Au milieu de ces populations nomades et à peu près barbares, les Phéniciens ont déjà fait de longue date leur apparition. Suivant les chronographes grecs, ils seraient établis dans l'île de Théra dès le quinzième siècle, et ce n'est pas leur première étape dans les mers de Grèce [2]. Les marins de Sidon abordent d'abord dans l'île de Chypre, puis en Crète, où ils refoulent dans le haut pays la population indigène. De là, ils prennent pied à Rhodes, et poussant plus au nord, vont établir leurs pêcheries de pourpre sur les côtes du Péloponnèse, à Cythère, et dans les Cyclades, à Théra, à Oliaros, à Nisyros, à Melos. Thucydide les cite formellement à côté des Cariens, comme « la race d'hommes qui colonisa jadis la plupart des îles » [3]. Il est hors de doute que les Sidoniens représentaient un état de civilisation infiniment plus avancé que celui des peuples méditerranéens avec lesquels ils se trouvaient en contact. Si nous connaissons fort mal leur art industriel à cette époque reculée, si nous ne faisons pas exactement le départ de ce qu'ils avaient pu emprunter à la Chaldée et à l'Égypte, nous avons le droit du supposer qu'ils ont fait sentir aux populations primitives de la Grèce l'influence d'une civilisation supérieure et plus développée. On verra plus loin que les faits archéologiques semblent confirmer notre hypothèse.

Grâce aux fouilles qui se sont multipliées depuis une vingtaine d'années dans l'Orient grec, nous possédons pour cette époque lointaine des documents plus précis que de vagues traditions historiques. Nous connaissons au moins l'industrie des peuples qui ont vécu les premiers sur la scène où se déroulera l'histoire grecque; il est possible d'indiquer les principaux caractères de la civilisation primitive qui se développe sur le littoral et dans les îles de la mer Égée, et qu'on a pu appeler la « civilisation égéenne ».

1. Voir de Rougé, *les Attaques dirigées contre l'Égypte par les peuples de la Méditerranée*, *Revue arch.* 1867, t. XVI, p. 35 et suiv. Chabas, *Études sur l'antiquité historique d'après les sources égyptiennes*, 1873. Maspero, *Hist. ancienne des peuples de l'Orient*, p. 250, et *Revue critique*, 1880, n° 6, p. 109 et suiv. Fr. Lenormant, les *Antiquités de la Troade*, p. 72.

2. Voir Fr. Lenormant, *la Légende de Cadmus et les établissements phéniciens en Grèce*, dans les *Premières Civilisations*, t. II, p. 313 et suivantes.

3. Thucydide, I, 7.

§ 2. — LA TROADE ET CHYPRE.

Les vestiges les plus anciens, comme aspect, ont été trouvés dans la partie nord-ouest de l'Asie Mineure, en Troade. Nous n'avons pas ici à faire l'historique des fouilles auxquelles Schliemann a attaché son nom ; on sait quel succès a récompensé des recherches poursuivies pendant plusieurs campagnes, de 1870 à 1882 [1]. L'emplacement où l'heureux explorateur a porté ses recherches est une acropole peu élevée, occupant une partie de la colline d'Hissarlik, dans la vallée du Mendéré, l'ancien Scamandre. C'est là, sous les ruines de la ville grecque d'*Ilium novum* et de la colonie lydienne ou éolienne fondée vers le onzième siècle, que Schliemann a mis au jour plusieurs couches de débris superposés, provenant, suivant lui, de cinq villes successivement détruites et rebâties à la même place. La première couche, la plus voisine du sol, contenait seulement les débris d'une misérable bourgade ; la seconde correspondait à une ville plus étendue et plus importante : c'est la *ville brûlée,* où Schliemann reconnaît la Troie des poèmes homériques. Avec le concours de M. Doerpfeld, il a restitué le plan de l'Ilion homérique et lui a rendu son enceinte, ses murs de fortification, ses courtines, reliées de distance en distance par des tours couronnées de hourdages de bois [2]. Les conclusions de MM. Schliemann et Doerpfeld ont été, cela va sans dire, énergiquement contestées [3]. Nous n'avons pas à prendre parti dans une polémique étrangère à notre sujet. Quelle que soit la ville

1. Voir Schliemann, *Troy and its remains*, Londres, 1875. — *Ilios, the city and country of the Trojans*, 1880, ouvrage traduit en français par Mme E. Egger, sous le titre de *Ilios, ville et pays des Troyens*, Paris, Didot, 1885. C'est cette traduction que nous citerons. Schliemann, *Troja, Ergebnisse der meiner neuesten Ausgrabungen*, Leipzig, 1884. — *Atlas des antiquités troyennes*, Paris, Maisonneuve, 1874. Voir la bibliographie citée par M. S. Reinach, *Manuel de Philologie classique*, II, p. 82. M. Von Rhoden a écrit sur les antiquités de la Troade un article développé dans les *Denkmaeler des classischen Alterthums*, publiés par Baumeister : article *Troja*. Cf. G. Perrot, *Journal des savants*, juin-novembre 1891. Voir aussi le livre que M. Carl Schuchhardt a consacré à une étude d'ensemble des fouilles de Schliemann : *Schliemann's Ausgrabungen in Troja, Tiryns, Mykenae, Orchomenos, Ithaka*, Leipzig, 1890.

2. *Ilios*, plan VII, dressé par W. Doerpfeld et J. Hofler.

3. Nous ne rappellerons que pour mémoire la théorie, aujourd'hui réfutée, de M. le capitaine Boetticher, et suivant laquelle la prétendue *ville brûlée* n'est qu'une nécropole à incinération, appartenant à l'époque préhellénique. Le principal travail de M. Boetticher a été publié dans le *Muséon* de Louvain (1888-1889) : *La Troie de Schliemann, une nécropole à incinération, à la manière assyro-babylonienne.*

découverte par Schliemann, il a exhumé les vestiges d'une civilisation fort ancienne, et l'étude des trouvailles d'Hissarlik doit former le premier chapitre d'une histoire de l'industrie primitive dans les pays grecs [1].

L'industrie d'Hissarlik est celle d'une population très primitive, qui n'a pas encore renoncé à l'usage de la pierre polie. Les armes et les outils en pierre et en os se trouvent à côté de pointes de lances et de poignards en bronze ; ce même métal est employé pour la fabrication des haches et des bassins. Tous ces objets étaient travaillés sur place : ils prouvent que la métallurgie était connue et pratiquée, mais témoignent en même temps de l'imperfection des procédés techniques. Les métaux précieux, l'or, l'argent et l'électron sont représentés dans la collection d'Hissarlik par des bijoux, anneaux, bracelets, pendants d'oreilles, colliers ornés de pendeloques, accusant également une fabrication locale [2]. Les vases de luxe sont en or et en argent. Pour ce qui est de la vaisselle d'usage, les vases de terre qui la composent dénotent une très grande inexpérience, au point de vue du tournassage et de la cuisson [3]. Ce sont des poteries fabriquées le plus souvent à la main, quelquefois à l'aide d'un tour très primitif; l'argile est mal épurée, mal pétrie, et la surface du vase, simplement lustrée au polissoir, n'a reçu ni peinture ni vernis. Quand les vases offrent un essai de décoration, celle-ci consiste en traits incisés, ou bien encore elle comporte un système de modelage qui reproduit grossièrement les formes du corps féminin. Le potier a figuré, au moyen d'un pastillage, deux seins sur la panse du vase, et modelé sur le col une sorte de visage humain, avec deux gros yeux ronds, et un nez que dessine tant bien que mal une saillie de la terre pincée entre les doigts [4]. Ailleurs le vase imite un animal, un porc

1. Les objets qui forment la *collection troyenne* sont conservés au musée d'ethnographie de Berlin.

2. *Ilios,* trad. fr., p. 568-633.

3. Les céramiques d'Hissarlik ont été étudiées en détail dans des travaux spéciaux : nous n'avons pas à y insister. Nous renvoyons le lecteur aux ouvrages les plus récents consacrés aux vases grecs : Dumont et Chaplain, *les Céramiques de la Grèce propre*, p. 3-18. O. Rayet et M. Collignon, *Histoire de la Céramique grecque*, p. 3-7.

4. Il est à peine besoin de signaler la théorie de M. Schliemann qui voit dans ces vases l'image d'Athena γλαυκῶπις. C'est une erreur qui a été suffisamment réfutée. Voir Fr. Lenormant, *Les Antiquités de la Troade*, 1re partie, 1876, p. 24.

par exemple, avec un ventre rebondi et de courtes jambes (fig. 1).

Outre les vases modelés, la plastique est représentée dans la collection d'Hissarlik par des idoles d'un exécution sommaire, où l'imitation de la forme humaine est réduite à ses éléments les plus simples[1] (fig. 2). Les unes sont en matière dure, en marbre, en os, ou en trachyte. Dans ce cas, l'ouvrier s'est borné à découper naïvement les contours d'une tête et d'un buste, et il a indiqué les détails, le nez, les yeux et les colliers qui servent de parure, soit par des traits incisés, soit à l'aide de quelques touches de couleur noire. Les autres idoles sont en terre cuite, et reproduisent les mêmes formes rudimentaires, avec des appendices qui figurent les deux bras relevés[2]. On a peine à croire que ces informes ébauches puissent être autre chose que le produit tout spontané d'une civilisation encore barbare; elles sont l'œuvre de mains tout à fait inexpérimentées; un enfant qui s'amuse à modeler de l'argile ne fait pas autrement.



Fig. 2. — Idole d'Hissarlik.

Considérée dans son ensemble, la collection d'Hissarlik nous montre une industrie à ses débuts, ou tout au moins fort attardée. Cependant, les anciens habitants de la Troade étaient-ils privés de tout contact avec le monde oriental? A certains indices, il est permis de croire le contraire. Il est bien probable qu'ils entretenaient des relations commerciales avec les autres peuples de l'Asie Mineure. Ainsi l'étain qu'ils employaient comme alliage leur venait du dehors, sans qu'on puisse en indiquer la provenance. Quelques morceaux de terre vernissée, rappelant la technique usitée en Égypte, des fragments d'objets d'ivoire finement travaillés, nous autorisent à supposer un commerce d'importation; on en peut dire autant d'une tête de lion en cristal de roche qui décorait sans doute un sceptre[3]. Comme il arrive le plus sou-

1. *Ilios*, nos 204-230, pages 398 et suivantes.
2. *Ilios*, p. 399, nos 200-203.
3. *Ilios*, p. 5[illegible]9, nos 594-595; p. 534, n° 571

vent dans les civilisations primitives, ce sont les bijoux qui offrent le style le plus nettement caractérisé; or, parmi ces objets, plusieurs accusent une influence asiatique. Telles sont des plaques d'or, décorées d'ornements en forme de pétales de fleurs, et qui présentent des analogies assez marquées avec celles de Mycènes [1]. Un aigle d'or aux ailes éployées semble une imitation barbare de quelque modèle oriental [2]. Enfin, sur des bracelets et des épingles servant de parure de tête, on observe un ornement en spirale dont l'origine doit sans doute être cherchée en Asie [3].

Il est donc possible de constater ici une influence étrangère qui s'est exercée faiblement, et comme à distance. Mais de quelle région a-t-elle ainsi rayonné jusque sur les côtes de la Troade? La question est fort délicate. Une pièce de la collection troyenne nous fournit un indice, bien faible il est vrai, mais qui, dans l'incertitude où nous nous trouvons, mérite d'être noté. C'est une idole de plomb, découverte, au dire de Schliemann, dans les ruines de la seconde ville [4] (fig. 3). Elle représente une divinité féminine entièrement nue, les bras croisés sur la poitrine; le sexe est indiqué grossièrement par un triangle dans lequel est inscrite une croix gammée. En dépit de la rudesse du travail, cette idole diffère des ébauches informes que nous avons signalées; elle nous offre en effet un type caractéristique, déjà connu par une série de monuments. Il est bien difficile de n'y pas reconnaître une image de l'Istar babylonienne, de cette Aphrodite asiatique si souvent reproduite avec le même réalisme brutal et la même nudité dans les monuments chaldéo-babyloniens [5]. Qu'on lui donne le nom d'Anat, d'Istar ou de Zarpanit [6], cette divinité nue, qui personnifie les forces nourricières et fécondantes de la nature, se rattache au panthéon chaldéen,

1. *Ilios*, p. 630, nos 967-968. — 2. *Ilios*, p. 635, nos 989-990.

3. *Ilios*, p. 618, nos 898-899; p. 624, nos 937-938. Cf. la décoration d'un cylindre hittite du Louvre provenant d'Aïdin, Heuzey, *Gazette archéologique*, 1887, t. XIII, p. 60. Perrot et Chipiez, *Hist. de l'art*, t. IV, p. 771, fig. 382.

4. *Ilios*, p. 406, fig. 233. Cf. p. 409-410, les remarques de M. Sayce qui rapproche l'idole d'Hissarlik d'une figure analogue gravée sur un moule en serpentine trouvé en Méonie. Voir S. Reinach, *Esquisses archéologiques*, p. 44, 51. Cf. Perrot et Chipiez, *Hist. de l'art*, t. V, p. 300, fig. 209.

5. Voir J. Menant, *Recherches sur la glyptique orientale*, p. 170. Heuzey, *Catal. des figurines antiques de terre cuite du Louvre*, p. 32.

6. Voir sur cette déesse les études de F. Lenormant, *Gazette arch.*, t. II, p. 10 et de Gelzer, *Zum Cultus der assyrischen Aphrodite*, *Zeitschrift* de Lepsius 1875.

et c'est de la Chaldée que son culte s'est répandu dans le monde oriental.

Si l'idole d'Hissarlik est une importation, comme tout paraît le prouver, on peut se demander comment ce type, originaire de la vallée de l'Euphrate, a pénétré jusqu'en Troade. M. Sayce [1] n'hésite pas à en attribuer la diffusion aux Hittites, ou, pour leur donner le nom qui a été proposé en France, aux Hétéens [2], c'est-à-dire au peuple guerrier et conquérant qui, sous les règnes de Ramsès II, de Mérenphtah et de Ramsès III, tint plus d'une fois en échec la puissance des Pharaons. Les rapports des Hétéens de la Syrie septentrionale avec les peuples de l'Asie Mineure nous sont connus par les sources égyptiennes que nous avons déjà citées. C'est chez les indigènes de la côte asiatique que les princes de Qadech et de Gargamich recrutaient des alliés dans leurs campagnes contre l'Égypte ; les documents égyptiens contemporains du règne de Ramsès II Meïamoun citent parmi leurs auxiliaires les *Iliouna* et les *Dardani* où il faut sans doute reconnaître les habitants de la Troade. Un groupe de populations hétéennes formait d'ailleurs un intermédiaire naturel entre la Syrie du Nord et le littoral asiatique : ce sont les Hétéens que M. Perrot appelle « occidentaux », et qui, établis sur les deux versants du Taurus, en Cilicie et en Cappadoce, avaient poussé leur conquête jusqu'à la vallée du Méandre. Maîtres des deux grandes routes commerciales qui traversaient, l'une la Cappadoce, l'autre la Lycaonie, et aboutissaient au nord et au sud de la côte asiatique, les Hétéens occidentaux pouvaient étendre leur influence sur les peuplades établies à l'ouest de la péninsule. Ils ont d'ailleurs laissé en Asie Mineure des traces manifestes de leur passage : les sculptures rupestres de *Karabéli*, à l'entrée du défilé qui commande la vallée de l'Hermos [3], sont les témoins de leurs in-



Fig. 3. — Idole en plomb d'Hissarlik.

1. *Ilios*, p. 409-411, et p. 912. Cf. la préface de M. Sayce dans *Troja*, p. XVII-XX.
2. Voir Perrot et Chipiez, *Hist. de l'art*, t. IV, livre VI.
3. Perrot et Chipiez, t. IV, fig. 361-363.

vasions. Les documents égyptiens auxquels nous avons fait allusion appartiennent au quatorzième siècle. Or, c'est aussi à cette date, et jusqu'au douzième siècle, que M. Sayce place l'apogée de la domination hétéenne en Asie Mineure[1]. Elle prend fin lorsque se produit le grand mouvement de migration qui amène entre l'Halys et les sources de l'Hermos les premières tribus phrygiennes jusque-là cantonnées en Thrace, et que de nouveaux arrivants s'interposent entre le Taurus et le littoral asiatique.

Si ces conclusions sont justes, c'est donc la civilisation chaldéenne qui, fort indirectement, et par l'intermédiaire des populations sémitiques de l'Asie Mineure, aurait éclairé d'un bien pâle reflet l'industrie barbare d'Hissarlik. On ne saurait songer à l'influence assyrienne, qui ne commence pas à agir sur l'art phénicien avant le douzième siècle. Mais si fragile que soit encore cette hypothèse, elle a presque un caractère de certitude en comparaison des autres problèmes que soulève l'étude de la collection troyenne. Nous devons au moins poser ces questions, sans prétendre les résoudre avec une rigueur qui, en pareille matière, serait tout à fait chimérique.

Et d'abord, à quelle race appartenaient les anciens habitants de la colline d'Hissarlik? Pour François Lenormant, les anciens Troyens sont les Dardaniens et les Teucriens des sources égyptiennes, ceux-là mêmes que représentent les bas-reliefs sculptés au temps de Ramsès III sur les murs du palais de Medinet-Abou[2] : ils appartiendraient à la race pélasgique, et seraient ainsi apparentés aux Grecs. M. Sayce les fait venir de la Thrace, et rattache leur civilisation à celles des Hétéens, par suite à la Babylonie[3]. Se fondant au contraire sur l'analogie que présentent les trouvailles de Schliemann avec le mobilier funéraire des nécropoles chypriotes antérieures à la colonisation phénicienne, M. Duemmler conclut à l'identité de race entre les Troyens et les premiers habitants de l'île de Chypre ; il les rattache à une population sémitique qui, dès la plus haute antiquité,

1. Sayce, *The monuments of the Hittites*, dans les *Transactions of the Society of biblical Archaeology*, t. VII, p. 273.

2. Voir Rosellini, *Monumenti dell' Egitto*, I, pl. CXXIV-CXXXIV ; Champollion, *Mon. de l'Égypte*, III, pl. CCXXII.

3. Sayce, dans Schliemann, *Ilios*, p. 912.

aurait occupé l'Asie Mineure[1]. Personne assurément ne contestera la similitude de la civilisation troyenne avec celle des anciens Chypriotes. Parmi les objets trouvés à Hissarlik, plusieurs portent de courtes inscriptions qui ont pu être déchiffrées[2]; or, autant qu'on peut en juger, les caractères rappellent ceux des plus vieilles inscriptions de Chypre. Originaire de l'Asie Mineure, l'alphabet dont les Troyens ont fait usage, comme les Lydiens, est en rapport étroit avec celui que les habitants de Chypre ont conservé fort longtemps, même après l'adoption, par les autres Grecs, des caractères phéniciens. Mais ces analogies de civilisation permettent-elles de conclure à l'identité de race? Toute la question est là. En l'état actuel de nos connaissances, il est prudent de rester d'accord avec les traditions antiques, et de reconnaître dans les premiers occupants de la colline d'Hissarlik des Dardaniens venus de la Thrace, appartenant, comme les Phrygiens, les Thraces et les Hellènes eux-mêmes, à la grande famille aryenne.

L'identification de la « ville brûlée » de Schliemann, la date des antiquités d'Hissarlik, sont au nombre des questions qu'on agitera longtemps encore, sans qu'on puisse espérer les trancher d'une façon décisive. Certains savants se refusent à reconnaître dans la seconde cité d'Hissarlik la ville détruite par les Grecs au douzième siècle [3]. François Lenormant allègue l'absence de toute influence hétéenne, phénicienne et assyrienne, ainsi que l'état de barbarie révélé par les fouilles; pour lui, la ville brûlée est une bourgade dardanienne, antérieure à la fondation de Troie, antérieure même aux expéditions maritimes des Teucriens et à leurs attaques contre l'Égypte. Nous n'avons pas à rouvrir un débat qui a suscité de vives polémiques[4]. Bornons-noùs à constater que les influences hétéennes, ou, d'une manière plus générale, asiatiques, ont laissé leurs traces dans la collection

1. *Mittheilungen des arch. Institutes in Athen*, XI, 1886, p. 249-254.

2. Ce sont des fusaïoles en terre cuite, c'est-à-dire des objets en forme de peson de fuseau, un cachet cylindrique et un vase sur le col duquel sont tracés des caractères. Voir Sayce, dans *Ilios*, appendice II, p. 901. Cf. Perrot et Chipiez, t. III, p. 496.

3. E. Curtius, *Histoire grecque*, trad. fr. de Bouché-Leclercq, t. I, p. 91. Dans la dernière édition allemande de cet ouvrage (1889). M. Curtius se prononce cependant d'une manière moins nette. Cf. Fr. Lenormant, *les Antiquités de la Troade*, p. 64, 72. S. Reinach, *Manuel de philologie classique*, II, p. 82.

4. Voir la longue bibliographie citée par Schliemann, *Ilios*, p. 231-238, et en particulier Jebb, *Journal of Hellenic Studies*, 1883.

troyenne; ainsi, les objections formulées par François Lenormant n'ont plus la même portée. En outre, et en dépit des dénégations opposées à Schliemann par ses adversaires, l'acropole d'Hissarlik paraît être le seul endroit de la Troade qui ait droit au nom de Troie. La colline de Bounarbachi, en faveur de laquelle on l'a revendiqué, a été fouillée sans résultats par M. Von Hahn et par Schliemann lui-même[1]; aucune autre partie de la région n'offre de vestiges apparents. Si, de plus, l'on tient compte des traditions grecques, qui n'ont pas varié sur ce point depuis le septième siècle avant J.-C. jusqu'au deuxième siècle de notre ère, et n'ont été mises en doute que tardivement par Démétrios de Skepsis et par Strabon, il devient difficile de contester à Schliemann l'honneur d'avoir reconnu l'emplacement de l'Ilion d'Homère[2]. Où nous ne pouvons le suivre, c'est lorsqu'il prétend retrouver à Hissarlik la civilisation décrite dans les poèmes homériques. De combien de siècles l'*Iliade* est-elle postérieure aux événements qu'elle raconte? Et qui pourra dire à quel point Homère a, suivant l'expression de Thucydide, « amplifié et embelli » un événement que l'historien grec ramène à sa juste valeur?

Quant à la date des objets trouvés dans les fouilles, il est presque impossible de l'établir avec certitude. M. A. Dumont la place au minimum avant le seizième siècle, en raison de l'infériorité marquée que présentent les céramiques d'Hissarlik, comparés aux vases les plus anciens trouvés dans l'île de Théra[3]; or, ces derniers sont certainement antérieurs au quinzième siècle. Mais comme on l'a fait justement remarquer, l'état d'industrie d'Hissarlik ne donne pas une date[4]. Savons-nous si les Dardaniens établis en Troade ne s'étaient pas attardés dans un état de civilisation inférieur? Leur puissance militaire suppose-t-elle nécessairement une industrie avancée? Il faut d'ailleurs remarquer que la civilisation d'Hissarlik a duré plusieurs

1. Von Hahn, *Die Ausgrabungen der homerischen Pergamos*, Leipzig, 1865. Cf. *Ilios*, p. 243.

2. C'est l'opinion qu'exprime O. Rayet, *Etudes d'archéologie et d'art*, p. 171. M. Von Rohden pense également que la ville découverte par M. Schliemann peut être appelée la Troie homérique. Art. *Troja*, dans Baumeister, *ouvr. cité*.

3. Dumont et Chaplain, *les Céramiques de la Grèce propre*, p. 75. Cf Helbig, *Das homerische Epos*, p. 48, 49. Fr. Lenormant place au contraire les céramiques d'Hissarlik après celles de Théra, *Les Antiquités de la Troade*, p. 42.

4. Rayet, *Hist. de la céramique grecque*, p. 1.

siècles sans faire de progrès bien appréciables ; après la destruction de la « ville brûlée », elle ne s'est pas beaucoup modifiée jusqu'à l'établissement de la colonie éolienne, au onzième ou au dixième siècle [1]. Il est donc prudent de ne pas reculer outre mesure la date déjà très vénérable des antiquités troyennes. La limite supérieure nous échappe. Nous pouvons seulement affirmer qu'elles sont antérieures au douzième siècle avant notre ère.

Les trouvailles d'Hissarlik ne forment plus aujourd'hui un groupe isolé. Elles peuvent être rapprochées d'objets analogues, et nous avons la preuve que les premiers habitants des pays grecs ont traversé la même phase de civilisation. C'est surtout dans l'île de Chypre que l'on peut trouver des éléments de comparaison.

Avant que les Phéniciens de Sidon, et, plus tard, ceux de Tyr, eussent fondé à Chypre des villes florissantes, l'intérieur de l'île était occupé par une population venue de la Syrie ou de la côte cilicienne. C'était un peuple de pasteurs, vivant de l'élève des troupeaux et des produits de l'agriculture. Il n'a d'ailleurs laissé d'autres traces de sa présence que des nécropoles éparses çà et là, et qui se distinguent nettement des sépultures postérieures à la colonisation phénicienne, c'est-à-dire des tombeaux de Tamassos, d'Amathonte et de Curium [2]. Les tombes préphéniciennes, qu'on rencontre au nord jusqu'à Chytroi, au sud jusqu'à Maroni, contiennent un mobilier funéraire assez pauvre. Il n'y a ni argent ni fer ; l'or n'y apparaît qu'en très petite quantité. Des poignards de cuivre de forme allongée, des pointes de lances et des haches de même métal rappellent les armes trouvées à Troie. Enfin les poteries, faites d'une terre mal pétrie et mal cuite, décorées d'ornements incisés, peints, ou modelés en relief, offrent également des formes semblables à celles des céramiques de la Troade.

La plastique n'est guère plus avancée. Elle est représentée par des terres cuites votives, d'une exécution toute primitive. On en jugera par le spécimen ci-joint, qui appartient au Musée du Lou-

1. Voir Ph. Greg, *Archaeologia*, t. XLVIII, p. 299. M. Duemmler l'appelle « eine Jahrhunderte lange Cultur ». *Mittheil. Athen*, XI, 1886, p. 252.

2. L'étude des plus anciennes nécropoles de Chypre a été faite par M. Duemmler, dans un article que nous n'avons pu que résumer ici : *Mittheilungen von den griech. Inseln*, IV ; *Aelteste Nekropolen auf Cypern*, dans les *Mittheil. Athen*, IX, 1886, p. 209-262.

vre[1] (fig. 4). La technique est d'une simplicité enfantine. L'ouvrier a d'abord façonné une galette de terre de forme rectangulaire, puis pincé l'argile entre ses doigts pour obtenir la saillie du visage et de deux énormes oreilles. Quelques coups d'ébauchoir pour indiquer les traits, deux trous dans les oreilles pour y passer des anneaux, des boulettes de terre étirées ou aplaties pour figurer la coiffure et les colliers avec leurs pendeloques, deux moignons ajoutés en guise de bras, voilà tout le travail de mise en œuvre et d'achèvement.



Fig. 4. — Terre cuite primitive de Chypre. (Musée du Louvre.)

Parfois cependant le modeleur semble s'inspirer de quelque modèle étranger. Les mêmes tombes, surtout celles d'Alambra, ont encore livré une riche série d'idoles en terre cuite ou en calcaire, dérivant, comme l'idole de plomb d'Hissarlik, d'un prototype babylonien. C'est toujours l'image de la même déesse représentée nue, les bras croisés sur la poitrine. On sait que ce type a fourni une longue carrière dans l'art industriel de Chypre; les coroplastes de l'île l'ont constamment reproduit, depuis les plus lointaines origines, jusqu'à l'époque de la décadence. Mais les idoles trouvées dans les tombes préphéniciennes sont beaucoup plus voisines du modèle oriental que les adaptations faites à une date plus récente. Quelques-unes offrent toute la naïveté d'une industrie dans l'enfance, qui copie péniblement les produits d'un art plus avancé : témoin celles de ces idoles où le buste seul est modelé, tandis que le reste du corps est figuré par une galette de terre cuite rectangulaire[2].

Ces informes essais ne nous arrêteront pas longtemps. Il nous suf-

1. Je dois la photographie de ce monument à l'obligeance de M. Ed. Pottier.

2. Doell, *Die Sammlung Cesnola*. (*Mémoires de l'Académie de St-Pétersbourg*, VIIe serie, XIX, 1873) pl. XIV, nos 2 et 3. Cf. Ed. Pottier. *Les statuettes de terre cuite dans l'antiquité*; Paris, Hachette 1890, p. 15.

fira de constater qu'à Chypre et sur les côtes de la Troade, règne une civilisation identique, au moins dans ses aspects généraux. La plastique se réduit à des inventions barbares, ou à de grossières imitations d'un modèle oriental dont le type primitif est originaire de la Chaldée. Telles sont les conclusions qu'il nous importe de retenir pour le moment.

§ 3. — LES ILES DE L'ARCHIPEL GREC.

On doit s'attendre à retrouver dans les Cyclades un état de civilisation analogue à celui du littoral asiatique. Qu'ils soient ou non proches parents, ces peuples riverains de la mer Égée sont trop étroitement mêlés les uns aux autres pour que leur industrie domestique ne présente pas bien des caractères communs. Et de fait, si les premiers habitants des Cyclades paraissent avoir poussé plus loin le développement de certaines formes, et fait preuve d'un instinct décoratif plus avancé que celui de leurs congénères de la Troade, on n'en saisit pas moins les rapports qui rattachent leur industrie à celle d'Hissarlik et de Chypre.

C'est dans une des Cyclades, à Théra, qu'on trouve les plus anciennes traces de la civilisation indigène des îles. Elles remontent à une date très reculée, et sont antérieures au cataclysme qui a donné à l'île sa forme actuelle. Les géologues placent vers l'an 2000 ou 1800 l'époque où une éruption volcanique provoqua l'effondrement du cône qui se dressait au milieu de Théra; toute la partie centrale s'abîma dans la mer, et il ne resta qu'une bordure circulaire formée par l'île de Santorin, et par les îlots de Thérasia, d'Aspronisi, et de Palæo Kaiméni[1]. Ce phénomène géologique n'a pas laissé de souvenirs dans la mémoire des Grecs : c'était déjà un fait accompli lorsque commence l'histoire de l'île, lorsque vers la fin du quinzième siècle, les Phéniciens établissent à Théra une colonie personnifiée dans la légende grecque par Membliaros, fils de Poikilès[2].

Les fouilles exécutées à plusieurs reprises, soit à Thérasia, soit

1. Voir Fouqué, *Santorin et ses éruptions*, Paris, 1879.
2. Hérodote, IV ; 147, 148. Cf. Lenormant, *les Premières Civilisations*, II, p. 343.

près de la pointe d'Acrotiri[1], ont fait découvrir, sous la couche de pierre ponce provenant de l'éruption, des habitations très primitives avec leur mobilier. Les maisons faites de blocs de lave, et recouvertes de poutres d'olivier sauvage, étaient, à certains égards, mieux aménagées que celles d'Hissarlik; sur les murs, crépis à la chaux, on a retrouvé la trace d'un décor peint, comportant de modestes essais de dessin ornemental, des fleurs et des volutes. Des pressoirs à huile, des mortiers, des pilons, de petites meules en lave, attestent le caractère pastoral des premiers habitants de Théra; en même temps des anneaux d'or, des armes de pierre fabriquées avec l'obsidienne de Melos, permettent de croire à des relations avec les îles voisines, grâce à un cabotage rudimentaire.

On n'a rien trouvé dans les fouilles qui ressemble à une imitation plastique de la forme humaine; les antiquités de Théra intéressent surtout l'histoire de la céramique[2]. Mais nous devons au moins relever, dans ces produits de l'industrie du potier, les traces d'un style indigène qui ne doit rien à des influences étrangères. Supérieures aux vases d'Hissarlik, au point de vue de la technique, les poteries de Théra nous offrent les premiers spécimens d'un décor tracé au pinceau. Il y a plus : à côté des bandes, des hachures, des lignes flexueuses qui constituent le répertoire habituel des potiers primitifs, on observe de curieux efforts pour emprunter à la nature les éléments de la décoration; des rinceaux de feuillage, des branches fleuries, des tiges longues et minces comme celles des roseaux trahissent l'imitation de la flore du pays; ailleurs, ce sont des animaux, chèvres ou canards, traités avec le sentiment naïf du dessinateur inexpérimenté qui copie tant bien que mal la nature.

Ce qui prouve bien le caractère indigène de ce style, c'est qu'on le voit se développer et progresser dans l'industrie céramique des îles grecques. A Cnossos, dans l'île de Crète[3], à Ialysos, dans l'île de Rhodes[4] on peut noter la persistance des mêmes formes de

1. Voir Gorceix et Mamet, *Bulletin de l'École française d'Athènes*, 1870. E. Burnouf, *Mémoires sur l'antiquité. Santorin.*

2. Nous renvoyons le lecteur aux travaux sur la céramique grecque cités plus haut, page 7, note 3.

3. Haussoullier, *Bulletin de corr. hellénique*, 1880, p. 124 et suiv.

4. Dumont et Chaplain, *les Céramiques de la Grèce propre*, I, p. 64. Newton, *Essays on Art and Archæology*, p. 294.

vases, avec un progrès de plus en plus marqué dans le décor. Le potier ne se borne plus à ce qu'on a appelé justement la *décoration florale*[1]; il s'enhardit, et emprunte des sujets à la faune de la mer, à tout ce monde d'êtres marins, poulpes, seiches, nautiles, que les habitants des côtes voient se mouvoir dans la transparence de l'eau qui baigne leurs grèves. Si naïfs et si gauches qu'ils soient, ces premiers essais n'en dénotent pas moins un goût curieux d'observation, une certaine aptitude à copier la nature; ils annoncent déjà un art original, dont les fouilles de Mycènes vont nous montrer le développement.

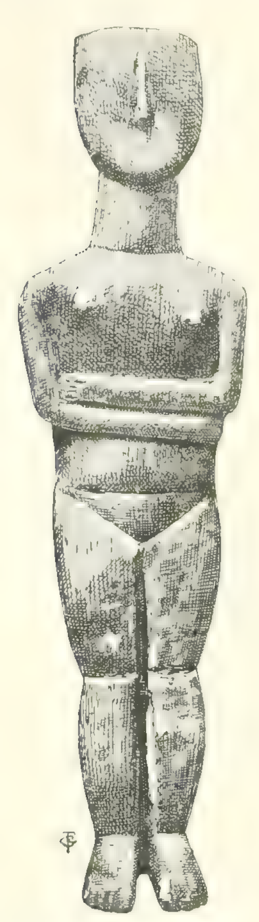


Fig. 5. — Statuette primitive des Cyclades. (British Museum.)

Dans la civilisation primitive des Cyclades, la sculpture est représentée par des statuettes en marbre ou en pierre calcaire qui ont souvent attiré l'attention des historiens de l'art grec[2]. Le *Polytechneion* d'Athènes, le Louvre, le Musée de Dresde, le British Museum s'en partagent les principaux exemplaires[3] : c'est à la collection de Londres que nous empruntons le spécimen reproduit ci-joint (fig. 5). On y reconnaîtra facilement le type qui nous est déjà connu par l'idole de plomb d'Hissarlik, et par les figurines de Chypre. Ces idoles représentent uniformément une déesse nue, les bras croisés au-dessous du sein, les jambes étroitement rapprochées. Les sculpteurs primitifs qui les ont taillées dans une plaquette de marbre ou de calcaire, ont figuré avec gaucherie naïve une tête aplatie, où le nez seul est indiqué par une légère saillie, des jambes et des bras à peine

1. Fr. Lenormant, *Gazette arch.*, 1879, t. V, p. 201 et suiv.

2. Ces statuettes ont été étudiées par Thiersch, *Ueber Paros und parische Inschriften* (*Abhandlungen der bayer. Akademie*, *Philos. phil. Classe*, I, 1835, p. 385. Cf. Ross, *Archaeol. Aufsaetze* I, p. 53; II, p. 492. Fr. Lenormant, *les Premières Civilisations*, II, p. 376. Newton, *The Edinburgh Review* 1878, p. 242. Bent, *Journal of hellenic studies*, t. V, p. 49-50; VI, p. 235. Le Bas et Reinach, *Voyage archéologique*, pl. CXXIII, p. 111. P. Wolters, *Mittheil. Athen*, XVI, 1891, p. 46.

3. Voir Hettner, *Die Bildwerke der koenigl. Antikensammlung zu Dresden*, nos 445-447. Le British

modelés; ils ont obéi au même instinct naturaliste que leurs confrères de Chypre, en accusant le sexe d'une manière très apparente. Nous pouvons sans hésiter rattacher ces images informes au cycle de la grande déesse orientale, de l'Istar babylonienne, qui est devenue l'Aschtoreth ou l'Astarté des Phéniciens. Deux figurines de calcaire blanc, d'une exécution aussi grossière, provenant de l'îlot de Kéros près de l'île d'Amorgos, nous montrent des serviteurs de la déesse dans l'exercice de leurs fonctions : l'un de ces personnages joue de la double flûte, un autre tient une sorte de trigônon ou de *sambuca* [1] (fig. 6 et 7). Or, suivant la remarque de M. Koehler, ces instruments sont ceux qu'on retrouve plus tard sur les monuments phéniciens, dans les scènes du culte d'Astarté.



FIG. 6 et 7. — Joueur de flûte et joueur de sambuque.
Statuettes primitives en calcaire trouvées dans l'îlot de Kéros.

Ces statuettes se rencontrent surtout dans les tombes les plus anciennes des Cyclades : Rhénée, Paros, Naxos, le groupe des îlots des Érémonisia, Ios, Amorgos, Théra et Thérasia, Melos, Oliaros, Syra, sont les îles qui en ont livré le plus grand nombre [2]. Si l'on peut admettre, sans invraisemblance, qu'elles reproduisent un prototype importé de la Syrie, elles sont bien le produit d'une industrie locale; le marbre dans lequel elles ont été taillées rappelle

Museum en possède onze exemplaires, *Synopsis of the British Museum, second vase Room*, II, p. 40. Ceux du Louvre sont en grande partie inédits.

1. Koehler, *Mittheil. Athen*, IX, 1884, p. 157, pl. VI.

2. On en a trouvé également à Chio (*Mittheil. Athen*, 1888, t. XIII, p. 184) et à Delphes (Schmidt, *Mittheil. Athen*, 1881, t. VI, p. 361).

celui de Melos, et peut-être faut-il placer dans cette île le centre de la fabrication. Il est plus difficile de dire à quel peuple nous devons attribuer ces premiers essais de plastique. M. Duemmler qui a étudié avec grand soin les tombes primitives des Cyclades et leur mobilier funéraire [1] y a reconnu les vestiges d'une civilisation intermédiaire entre celles d'Hissarlik et de Mycènes ; on y trouve, à côté d'armes en obsidienne, des pointes de lances et des poignards en bronze analogues à ceux des Troyens ; d'une manière générale, les tombes des îles paraissent antérieures à celles de Mycènes. Mais ces faits ne nous fournissent qu'une date relative ; ils ne nous révèlent pas la nationalité du peuple qui a semé ses nécropoles dans les îles de la mer Égée. Faut-il, comme l'ont proposé Thiersch et Ross, mettre au compte des Cariens les statuettes des Cyclades [2] ? Ces tombes des îles seraient-elles celles-là même dont parle Thucydide, lorsqu'il raconte que les Athéniens, en purifiant l'île de Délos, reconnurent les tombes cariennes « par la forme des armes qu'elles contenaient, et par la manière dont, encore aujourd'hui, ce peuple enterre les morts [3] » ? L'hypothèse a pris une nouvelle force, depuis les découvertes faites en 1887 par M. Bent, au cap Krio, près de Cnide [4]. Sur la côte même de la Carie, M. Bent a recueilli des figurines semblables à celles qui nous occupent, et un personnage assis jouant de la harpe, rappelant de très près l'une des statuettes d'Amorgos. Qu'on les attribue aux Cariens ou aux Lélèges, ces statuettes ne sont pas grecques. Elles sont l'œuvre d'un peuple que la colonisation dorienne et ionienne a délogé des Cyclades, et qui, perdant graduellement du terrain, quittant les grandes îles pour se réfugier dans les îlots voisins, a fini par retourner vers la côte asiatique, son pays d'origine.

En résumé, ces premiers essais de plastique nous reportent à l'époque reculée où la barbarie règne encore dans les pays qui seront la Grèce. Ils ont le caractère spontané qu'on peut attendre d'une

1. Duemmler, *Mittheilungen von den griechischen Inseln*, dans *Mittheil. Athen*, XI, 1886, p. 15-46.

2. MM. Loeschcke et Furtwängler reconnaissent aussi des tombes cariennes dans les sépultures des Cyclades. *Mykenische Vasen*, p. VI. M. Duemmler propose au contraire de les attribuer aux Lélèges. *Mittheil. Athen, passage cité.*

3. Thucydide, I, 8, I.

4. *Journal of Hellenic Studies*, 1888; t. IX, p. 82-87. Cf. Perrot et Chipiez, t. V, p. 905-906.

civilisation dans l'enfance, où l'art se réduit à une sorte d'imitation instinctive de la nature. Ces idoles de la Troade et de la Chypre sont de grossiers fétiches, et ces vases modelés, où la main du potier reproduit si brutalement les formes du corps humain, se retrouvent chez tous les peuples primitifs. Toutefois, les peuplades qui occupent le littoral méditerranéen n'échappent pas à tout contact avec une civilisation plus avancée. A côté de cette industrie barbare, nous avons noté des indices attestant l'action lointaine de l'Orient sémitique. Certains types religieux ont déjà pénétré jusqu'aux rivages de la Troade et de l'île de Chypre, et suggéré des imitations naïves. On peut prévoir que bientôt ces influences orientales vont s'accuser plus énergiquement, et stimuler chez les populations les mieux douées des qualités natives qui s'ignorent encore.

CHAPITRE II

L'ART DE L'ÉPOQUE MYCÉNIENNE

§ I. — MYCÈNES — L'ACROPOLE.

A la civilisation toute primitive dont nous avons relevé les traces dans les îles de l'archipel grec, succède chronologiquement celle qui a son centre principal en Argolide. Les fouilles de Schliemann à Mycènes l'ont fait connaître avec un retentissement que justifiait l'importance de ces découvertes ; mais les trouvailles de Mycènes ne sont plus isolées aujourd'hui. A Tirynthe et à Nauplie en Argolide, à Spata et à Ménidi en Attique, à Orchomène en Béotie, à Vaphio en Laconie, on retrouve les vestiges d'une civilisation analogue à celle de Mycènes, et qui s'est propagée dans les pays riverains de la mer Égée, depuis la Thessalie jusque dans la vallée de l'Eurotas. Si nous désignons l'art de cette période par les mots d'*art de l'époque mycénienne*, c'est faute d'un terme plus précis ; c'est aussi parce que les fouilles de Mycènes nous en ont livré les spécimens les plus abondants et les plus remarquables. Personne ne se méprendra donc sur la valeur de cette expression ; il faut entendre par là les formes d'art qui prévalent en Grèce avant les invasions doriennes.

L'Acropole de Mycènes est un plateau irrégulier, de forme presque triangulaire, qui se détache comme un contrefort de l'un des pics du mont Eubœa, celui que couronne la chapelle du prophète Élie. Elle occupe l'angle resserré que fait avec cette montagne le mont Szara ; la gorge profonde creusée entre les deux pics par la vallée du Chavos en défend le flanc sud ; à l'est une croupe étroite la rattache au mont

du Prophète Élie; vers l'ouest, elle se relie à la colline où s'étageait la ville basse [1]. Située dans une admirable position stratégique, et comme tapie, suivant l'expression homérique, « dans l'enfoncement d'Argos féconde en chevaux » (μυχῷ Ἄργεος ἱπποβότοιο) [2] elle commande tout le nord de la plaine argienne, et les routes de Phlionte, de Cléones et de Corinthe. On a trop souvent décrit, pour que nous y insistions, les murs d'enceinte de l'Acropole, leur énorme appareil, où l'on distingue trois modes de construction différents, les deux portes de la citadelle, celle du nord, et surtout celle de l'ouest, la *porte des Lions,* dont tous les voyageurs admirent la puissante et massive architecture.

C'est à une faible distance de la porte des Lions, sur le plateau de l'acropole, que Schliemann a découvert, en 1876, cinq tombeaux, auxquels il faut ajouter celui que mirent au jour, dans les années suivantes, les fouilles de la société archéologique d'Athènes [3]. Ces tombes étaient entourées d'une double enceinte circulaire, formée de plaques dressées, comme si l'on avait voulu soustraire aux profanations un emplacement consacré par des sépultures. Est-il besoin de rappeler que, pour Schliemann, ces tombeaux sont ceux d'Agamemnon et de ses compagnons, massacrés par Egisthe, ceux-là mêmes que signale Pausanias dans sa description de Mycènes [4]? Mais s'il est difficile d'admettre que Pausanias ait encore vu en place des sépultures depuis longtemps cachées aux regards, l'hypothèse de Schliemann n'en contient pas moins un fond de vérité. Ces tombes sont bien celles des chefs qui régnaient à Mycènes. Les fouilles de 1886 ont fait découvrir, sous les ruines d'un temple dorique du sixième

1. Voir la carte détaillée dressée par M. Steffen, avec un texte explicatif : *Karten von Mykenai, auf Veranlassung des kaiserl. deutsch. arch. Instituts*, Berlin, 1884, Dietrich Reimer.

2. *Odyssée*, III, 269.

3. Schliemann, *Mycènes, traduit de l'anglais par M. J. Girardin*, Paris, Hachette 1879. Les fouilles de la société archéologique d'Athènes ont été dirigées d'abord par M. Stamatakis. Elles ont été reprises, depuis 1886, sous la direction de M. Tsountas. Les recherches ont porté sur l'acropole, où l'on a découvert les vestiges d'un palais de la même époque que celui de Tirynthe, et dans la partie de la ville située hors de l'Acropole. M. Tsountas a ouvert, dans toute cette région un grand nombre de tombeaux dont il sera question plus loin. Voir Tsountas, Ἐφημερὶς ἀρχαιολογική, 1887, p. 155-170, et 1888, p. 119-196. Sur l'ensemble des fouilles de Mycènes, voir Carl Schuchhardt, *Schliemann's Ausgrabungen*, Ch. Diehl, *Excursions archéologiques en Grèce*, Paris, 1890.

4. Pausanias, II, 16, 4. Voir la discussion de Schuchhardt, *Schliemann's Ausgrabungen*, p. 189 et suivantes.

ou du septième siècle, les vestiges de leur palais. L'Acropole était réservée à l'habitation des princes mycéniens, qui logeaient avec eux leur suite, leurs serviteurs; ils y enterraient leurs morts, jusqu'au moment où, l'espace manquant, les sépultures royales furent, comme nous le verrons plus loin, aménagées dans la ville basse[1].

Les tombes de l'Acropole, ou, comme on les appelle quelquefois, les *tombes en puits,* sont de simples fosses creusées dans le roc vif. Les parois latérales étaient revêtues d'une maçonnerie, qui soutenait des poutres garnies de cuivre à leurs extrémités; sur ces poutres posaient les dalles qui fermaient le tombeau, et permettaient de le rouvrir à chaque nouvel ensevelissement; on a en effet trouvé jusqu'à cinq corps dans une même fosse. Quant au désordre apparent des cadavres, où Schliemann croit voir la preuve de l'ensevelissement hâtif des victimes d'Egisthe et de Clytemnestre, il s'explique tout naturellement par la chute des dalles supérieures. Les cadavres, inhumés et non brûlés[2], avaient été ensevelis avec un grand luxe de bijoux et d'ornements de parade, tels que couronnes, diadèmes, plastrons, découpés dans de minces feuilles d'or, et fabriqués évidemment pour servir de parure aux morts; la plupart n'ont en effet aucun caractère d'usage. Des plaques d'or estampées avaient été fixées sur les vêtements des femmes, suivant une coutume orientale dont on retrouve la trace dans les monuments grecs de l'époque archaïque[3]. Plusieurs cadavres portaient sur le visage des masques d'or, travaillés au repoussé, et reproduisant grossièrement les traits du mort. Il est très légitime de reconnaître ici un usage emprunté à l'Orient. Des masques funéraires en or ont été trouvés en Assyrie et en Phénicie; d'autre part on sait que dès la XVIIIe dynastie, les Égyptiens pratiquaient la même coutume[4]. D'une manière générale, les rites de la sépulture diffèrent de ceux que décrivent les poèmes homériques, et aucune nécropole grecque, d'époque postérieure, n'a livré un mobilier funéraire aussi luxueux. Les objets trouvés dans les tombes mycéniennes, et con-

1. L'usage d'enterrer les morts auprès des habitations était aussi pratiqué par les anciennes populations de l'Attique. Pseudo-Platon, *Minos,* p. 315, D. De même à Sparte. Cf. Plutarque, *Lycurgue,* p. 27.

2. Voir Helbig, *Das homerische Epos,* 2e éd., p. 51.

3. Studniczka, *Mittheil. Athen*, 1887, p. 23. Cf. Pottier, *Monuments grecs de l'Assoc. des Études grecques,* 1889, p. 2.

4. Voir O. Benndorf, *Antike Gesichtshelme und Sepulcralmasken*, Vienne, 1878.

servés au musée du *Polytechneion* d'Athènes, forment une collection unique par sa valeur archéologique et par sa richesse en métaux précieux [1].

Dans l'étude que nous poursuivons ici, nous ne saurions décrire en détail, tombeau par tombeau, les trouvailles de Mycènes. Les questions de style nous intéressent avant tout, et nous devons considérer la collection dans son ensemble. Or, comme on l'a souvent remarqué [2], le mobilier funéraire des tombes nous montre un art mixte, où les influences orientales se combinent avec un style très particulier, dont l'origine est encore matière à discussion. Nous essayerons donc de faire le départ entre les objets imités de l'Orient, ou même importés, et ceux qui relèvent du style proprement mycénien.

L'Égypte a certainement fourni sa part d'importation. Les objets en terre vernissée, trouvés dans les tombes de l'Acropole, peuvent être de fabrique égyptienne. D'autres sont apparentés, pour le style et pour les motifs de la décoration, à l'art de la vallée du Nil, sans qu'on puisse affirmer qu'ils en procèdent directement. Telles sont, en première ligne, les admirables lames de poignards qui ont passé à peu près inaperçues, jusqu'au jour où les soins patients de M. Athanase Koumanoudis les ont débarrassées de la gangue dont elles étaient recouvertes [3]. Ces poignards sont des armes de luxe, dont le travail est d'une extrême richesse. Les uns sont décorés de reliefs recouverts de feuilles d'or; ailleurs, la lame est incrustée de plaques d'or, sur lesquelles sont gravées des spirales et des rosaces; ailleurs encore, l'orfèvre a disposé une véritable incrustation polychrome, et fait jouer les tons de l'or jaune et de l'or pâle, avec les colorations rouges ou grises de l'électron. Sur l'une de ces lames est représentée une chasse au lion (fig. 8) [4]. Cinq hommes, vêtus seulement d'une sorte de pagne très court, et armés, l'un d'un arc, les quatre autres

1. Un catalogue sommaire a été rédigé par Schliemann : *Catalogue des trésors de Mycènes au Musée d'Athènes*, 1882. Cf. Milchhoefer, *Museen Athens*, p. 86 et suivantes, et la description de M. Haussoullier dans *Athènes* (collection des guides Joanne, Hachette, 1888), p. 107.

2. Voir Newton, *Essays on art and Archæology*, p. 246 et suivantes ; Milchhoefer, *Anfänge der Kunst in Griechenland*, p. 6 et suivantes.

3. Voir Ἀθήναιον, IX, p. 162, et X, p. 309. M. Koehler a publié quelques-uns de ces poignards, *Mittheil. Athen*, VII, 1882, p. 241-250, pl. VIII. La meilleure reproduction a été publiée, d'après des aquarelles de M. Blavette, dans le *Bulletin de correspondance hellénique*, t. X, 1886, pl. I, II, III. Voir p. 341-356 l'article de M. G. Perrot. Cf. *Comptes rendus de l'Académie des Inscr.*, 1884, p. 328-329.

4. *Bulletin de corresp. hellén.*, 1886, pl. II, 3, 4.

de lances et de boucliers échancrés ou rectangulaires, sont aux prises avec un lion qui bondit vers eux ; le fauve a renversé un des chasseurs et tient tête aux autres, tandis que dans la partie la plus étroite du champ, deux lions détalent à toute vitesse. Sur le revers, est figuré un lion dévorant une gazelle, et mettant en fuite le reste du troupeau. A voir le costume des personnages, leur armement, l'allongement excessif du corps des animaux, on songe tout d'abord à l'art de l'Égypte. L'influence égyptienne est encore plus marquée dans le décor d'une autre lame, où l'on reconnaît sans peine un sujet très familier aux artistes des bords du Nil (fig. 9)[1]. Sur les rives d'un fleuve représenté par un ruban d'or pâle parsemé de poissons, deux panthères poursuivent des canards qui s'envolent à tire d'aile au milieu de bouquets de plantes fleuries, inclinées par le courant : ces plantes sont des lotus, et le fleuve n'est autre que le Nil. Le caractère de la composition, le choix du sujet, le lieu de la scène, tout cela nous transporte bien loin de la Grèce. Ajoutez que des armes semblables, offrant le même travail de damasquinure, ont été trouvées dans le tombeau de la reine Ahhotep, femme d'un roi de la XVIIe dynastie (seizième siècle)[2] ; que l'art de travailler les métaux précieux était arrivé à sa perfection au temps des premiers Ramessides, et qu'enfin une pareille technique, si minutieuse et si délicate, dépassait sans doute l'habileté des orfèvres mycéniens : tout cela constitue des présomptions bien fortes en faveur de l'origine étrangère de ces poi-

CHASSE AU LION.
Fig. 8. — Lame de poignard incrustée. Trouvée dans le quatrième tombeau. (Musée du Polytechnion. Athènes.)

1. *Bulletin de corr. hellén.*, 1886, pl. I, 1.
2. Maspero, *l'Archéologie égyptienne*, p. 310, cf. Montelius, *Bronsaldern in Egypten*, 1888, fig. 1.

gnards. Mais ont-ils été directement importés d'Égypte, ou bien sont-ils l'œuvre d'artistes qui auraient imité des modèles égyptiens? Nous adoptons cette seconde hypothèse, et nous reconnaissons volontiers ici des produits de l'industrie phénicienne. M. G. Perrot remarque justement que le style n'a pas une franche saveur égyptienne : il a plutôt le caractère d'une interprétation. Suivant toute vraisemblance, ces armes de prix, apportées par le commerce sur la côte de l'Argolide, sont sorties des ateliers sidoniens[1]. Leur caractère égyptisant ne doit pas nous surprendre : c'est le temps où la Phénicie, rattachée à l'Égypte par un lien de vassalité, s'inspire des arts de la vallée du Nil dans ses productions industrielles.



PANTHÈRES CHASSANT DES CANARDS.
FIG. 9. — Lame de poignard incrustée, trouvée dans le cinquième tombeau.
(Musée du Polytechneion, Athènes.)

Voici d'ailleurs d'autres pièces qui trahissent l'application des procédés de placage empruntés à l'Égypte par les orfèvres de la Syrie. Un gobelet en argent, sur la panse duquel est répétée trois fois une corbeille de fleurs en placage d'or, rappelle de tous points la technique des poignards. M. Koehler y voit une œuvre phénicienne[2]. Même emploi du placage de l'or sur l'argent dans une superbe tête de taureau qui mérite une place d'honneur parmi les trouvailles de Mycènes (fig. 10)[3]. La tête est en argent, les cornes en or, le mufle, les oreilles, et la rosace qui étoile le front, sont recouverts d'une feuille d'or. Par

1. Des poignards du même style, trouvés à Théra, et conservés à Copenhague, paraissent être également des produits phéniciens. *Mémoires des Antiquaires du Nord*, 1880, pl. VIII, p. 346. MM. Loeschcke et Furtwaengler ont cependant proposé d'y reconnaître, ainsi que dans les armes de Mycènes, des produits de l'industrie indigène du Péloponnèse : *Mykenische Vasen*, p. XIV.

2. Koehler, *Mittheil. Athen*, VIII, 1889, p. 1-6, pl. I. C'est le vase qui porte le n° 348 dans *Mycènes*. Le travail de placage a été découvert à la suite d'un nettoyage.

3. Schliemann, *Mycènes*, pp. 296-297, fig. 327-328.

la largeur du style, par les mérites de l'exécution, cette pièce soutient la comparaison avec les types d'animaux les plus achevés de l'art oriental ; elle n'est pas inférieure à la tête de vache en bronze rapportée de Bagdad par M. Rassam, et conservée au British Museum[1]. Si l'on était tenté de contester ici l'influence de l'art phénicien, il suffirait de jeter les yeux sur les peintures du tombeau de Rekhmara, l'intendant de Touthmès III[2] : parmi les objets apportés en tribut au Pharaon par les *Kéfas*, c'est-à-dire par les Phéniciens, figure une tête de taureau tout à fait semblable avec le même type, les mêmes cornes allongées et redressées[3].



FIG. 10. — Tête de taureau en argent, avec cornes d'or. Trouvée dans le quatrième tombeau. (Schliemann, *Mycènes*, fig. 327-328.)

C'est aussi à l'art phénicien *égyptisant* que nous sommes tenté d'attribuer les modèles de curieux cachets d'or gravés en creux, découverts dans les tombes de l'acropole[4]. Sur l'un d'eux est repré-

1. Perrot et Chipiez, II, p. 556, fig. 258.

2. Hoskins, *Travels in Ethiopia*, pl. 47. Prisse d'Avennes, *Histoire de l'art égyptien*, II, art industriel. Wilkinson, *the Manners of the anc. Egyptians*, I, pl. II A.

3. Ces analogies avaient déjà frappé M. Newton : *Essays on art and Archaeology*, p. 293. Cf. Helbig, *Homer. Epos*, p. 70 71.

4. *Mycenes*, fig. 334 et 335, page 304.

sentée une chasse au cerf; sur l'autre, un combat entre deux guerriers, dont l'un porte le casque à panache en usage chez les Cariens (fig. 11). L'artiste a-t-il voulu raconter quelque épisode d'une campagne contre les peuples de la côte occidentale de l'Asie Mineure? L'hypothèse n'a rien d'invraisemblable.

D'autres indices, moins discutables, viennent encore attester la part qui revient à la Phénicie dans la formation de l'art mycénien. Une figure en or, exécutée au repoussé, nous montre un type déjà connu, celui de l'Astarté nue, les mains ramenées sur la poitrine, portant sur la tête une colombe [1]. Un modèle de petit temple en or, accosté de deux colombes aux ailes éployées, rappelle le sanctuaire d'Astarté représenté sur les monnaies de Paphos (fig. 12) [2]. C'est aussi de l'art décoratif oriental que relèvent certains motifs comme les deux panthères affrontées au-dessus d'un chapiteau imitant des feuilles de palmiers [3]. Il y a là un type conventionnel supposant un art ornemental très avancé, bien supérieur à celui que peuvent imaginer les rudes artistes de Mycènes.



Fig. 11. — Intaille gravée sur le chaton d'une bague en or, trouvée dans le quatrième tombeau. (Schliemann, *Mycènes*, p. 304, fig. 335.)

Jusqu'ici nous n'avons rien rencontré qui ne se puisse expliquer par l'influence de l'industrie phénicienne, ou égypto-phénicienne. Mais nous trouvons d'autre part toute une série d'objets qui accusent un style très particulier, propre à la civilisation mycénienne [4]. Ce style comporte des éléments linéaires, des spirales, des volutes et toutes les combinaisons qu'on en peut tirer. Il semble que ce principe décoratif ait son origine dans l'imitation de l'art du métal; il reproduit en effet les lignes flexueuses qu'on peut obtenir avec des fils de métal, qui se laissent étirer, courber, arrondir à volonté. Il se combine d'ailleurs avec des éléments végétaux, fleurs ou rosaces, et avec les décors empruntés à l'art du tisserand. Tel qu'il apparaît à Mycènes, ce style est déjà très savant; suivant la remarque de M. Dumont, « nous avons sous

1. *Mycènes*, p. 260, fig. 267.
2. *Mycènes*, p. 349, fig. 423.
3. *Mycènes*, p. 266, fig. 257.
4. M. Milchhoefer a très bien fait ressortir les caractères du style mycénien. *Anfänge der Kunst*, p. 11 et suivantes.

les yeux la dernière transformation d'une industrie ou d'un art, qui, dans cet ordre, ne trouveront plus rien qui ait une valeur » [1]. Ces spirales, ces volutes, ces lignes enroulées, les décorateurs de Mycènes les répandent à profusion sur les objets de métal : gardes d'épées, plastrons, plaques fixées aux vêtements [2]. Notre figure 13 reproduit une de ces rondelles estampées, et montre avec quelle habileté les orfèvres mycéniens savent combiner et assouplir les éléments très simples de l'ornementation linéaire.



Fig. 12. — Modèle de petit temple en or, trouvé dans le quatrième tombeau. (Schliemann, *Mycènes*, p. 344, fig. 423.)

Si l'on veut analyser avec précision le style de Mycènes, on reconnaît, à côté du décor géométrique et linéaire, d'autres motifs qui procèdent directement de l'imitation de la nature. Les poteries de Théra nous ont déjà montré les efforts naïfs tentés dans cette direction par les décorateurs de vases. A Mycènes, l'ornementation *florale* et *marine* s'est singulièrement enrichie. Outre les êtres marins, poulpes, seiches, nautiles, qui forment le répertoire de prédilection des artistes mycéniens (fig. 14) [3], vous voyez apparaître des papillons aux ailes étendues [4], de larges feuilles dentelées, avec leurs nervures [5], qui témoignent du même goût d'observation. Comme il arrive dans un style déjà vieilli, ces motifs ont reçu dès lors un caractère conventionnel; sous la main des orfèvres, ils ont pris cette apparence de rigueur et de symétrie qui est le propre du style géométrique. Mais on ne saurait se refuser à reconnaître ici une tradition d'art purement in-

1. *Les Céramiques de la Grèce propre*, p. 53.
2. *Mycènes*, p. 243, fig. 239 ; p. 247, fig. 242 ; p. 407, fig. 492-506 ; p. 389, fig. 467 ; p. 396, fig. 476.
3. *Mycènes*, p. 246, fig. 240 ; p. 350, fig. 424.
4. *Mycènes*, p. 248, fig. 243 ; p. 256, fig. 256 à 260.
5. *Mycènes*, p. 250-251, fig. 247-250.

digène, et pratiquée dès la plus haute antiquité par les habitants des Cyclades.

L'art de Mycènes, au moins dans les objets provenant des tombeaux, nous montre donc la combinaison de trois styles différents : 1° Un style oriental ; 2° le style linéaire et géométrique ; 3° le style *floral et marin*. Pour ce dernier, nous en connaissons les origines ; il vient des îles de l'Archipel, et c'est sans doute de là qu'il s'est propagé dans l'Argolide. Le style oriental peut être mis sans hésitation au compte des Phéniciens. Mais d'où provient ce style linéaire et métallique, dont les fouilles de Mycènes nous ont révélé l'existence, et qui a provoqué tant de surprise? M. Milchhoefer a eu le mérite de proposer une solution très nette : il désigne la Phrygie comme le pays d'origine [1]. A l'appui de sa thèse, il cite un monument phrygien bien connu, à savoir le tombeau de Midas, situé près de Doghanlou-Kalé, en Phrygie [2], et il relève les analogies que présentent, avec certains objets de Mycènes, les ornements sculptés sur la façade de pierre du monument. Et n'est-ce pas d'ailleurs de la Phrygie, du pays riche en or, patrie des légendaires Dactyles, que la légende fait venir Pélops, le fondateur de la puissance mycénienne?



Fig. 13. — Rondelle d'or estampée, trouvée dans le troisième tombeau. (Schliemann, *Mycènes*, p. 247, fig. 242.)

Cette théorie est à coup sûr séduisante ; mais il s'en faut qu'on puisse la considérer comme démontrée. Elle soulève bien des objections [3]. Le tombeau de Midas est très postérieur aux trouvailles de Mycènes, et d'autre part nous ne savons rien de cette industrie phrygo-lydienne dont M. Milchhoefer est réduit à supposer l'existence. Tant que des

1. *Ouvrage cité*, p. 24 et suivantes.

2. Perrot et Chipiez, t. V, p. 82, fig. 48.

3. Voir G. Perrot, *Journal des savants*, mai 1885, p. 278. Cf. Sayce, *The Academy*, 24 mai 1884. S. Reinach, *Esquisses archéologiques*, p. 112 et suivantes.

fouilles heureuses en Phrygie ou en Lydie ne nous auront pas révélé des prototypes certains de l'art mycénien, nous devrons suspendre notre jugement. Un seul fait est certain : le style métallique de Mycènes se trouve en germe à Hissarlik. Son origine asiatique est probable ; mais nous ne pouvons à coup sûr désigner le pays où il a acquis son plein développement.

Quelle qu'en soit l'origine, le style de la première époque mycénienne se distingue nettement du style oriental. Il a un caractère propre, qui est de ne faire aucune place à la figure humaine. Suivant la remarque de M. Perrot, « il est purement décoratif; il n'est pas expressif »[1]. Les objets où l'on observe soit la représentation de l'homme, soit celle des animaux de grande race, sont de fabrique ou d'imitation étrangère. Mais les artistes de Mycènes ne savent pas encore, comme le feront plus tard les Grecs, associer la forme humaine à l'art ornemental, et lui donner ainsi plus de noblesse et plus d'intérêt.

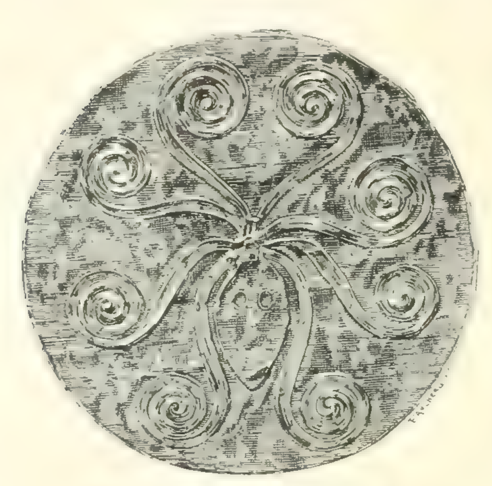


Fig. 14. — Rondelle d'or estampée, trouvée dans le troisième tombeau. (Schliemann, *Mycènes*, p. 246, fig. 240.)

Est-ce à dire, toutefois, que l'industrie mycénienne ne se soit jamais attaquée à la représentation du corps ou du visage de l'homme? Elle l'a fait, mais par exception. Les essais de sculpture que nous devons signaler montrent bien à quel point cet art est peu préparé à rendre la figure humaine. C'est bien à la fabrication locale qu'appartiennent les masques posés sur le visage des cadavres. Or voyez quelle inexpérience enfantine ils trahissent. Examinez, par exemple, le masque reproduit ci-joint et qui est le plus soigné de toute la série (fig. 15)[2]. Évidemment l'ouvrier a voulu faire un portrait. Il s'est appliqué à

1. *Journal des savants*, mars 1885, p. 161.

2. *Mycènes*, p. 371, fig. 474, masque trouvé dans le cinquième tombeau. Cf. p. 300, fig. 331; p. 301, fig. 332; p. 418, fig. 473.

imiter la courbe des moustaches, la coupe de la barbe dont les ondulations sont rendues par un travail de gravure. Mais les oreilles, écartées de la tête, les yeux clos, cernés par le bourrelet des paupières qui paraissent ouvertes, tout cela est traité avec une naïveté barbare. On sent toute la dureté du travail de la matrice en bois sur laquelle le masque a été repoussé. L'artisan qui a exécuté cette pièce n'est sculpteur que par occasion : il est resté étranger à l'étude du visage humain.

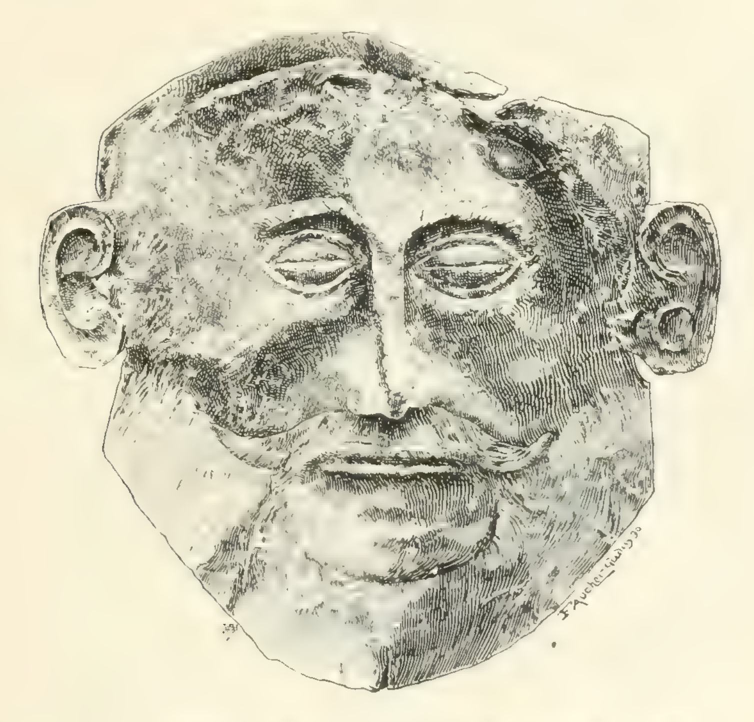


FIG. 15. — Masque funéraire en or trouvé dans le cinquième tombeau.

La même inexpérience caractérise les stèles funéraires en pierre calcaire, découvertes au-dessus des tombeaux de l'Acropole[1]. Notre figure 16 met sous les yeux du lecteur la mieux conservée. Dans le registre inférieur, le sculpteur a représenté un Mycénien conduisant son char, que précède un personnage nu tenant une épée; le chef porte à sa ceinture un poignard de même forme que les armes trouvées dans les tombeaux[2]. Il suffit d'un coup d'œil pour constater le caractère ru-

1. *Mycènes*, p. 109, fig. 24; p. 149, fig. 140; p. 162, fig. 141.

2. Un sujet analogue se retrouve sur des stèles euganéennes de Pesaro. Cf. Furtwaengler, *Collection Sabouroff*, *Introduction*, p. 25.

dimentaire du dessin : le cheval a les formes d'un taureau ; les personnages sont dessinés avec une extrême gaucherie. Quant à la technique, elle est à la hauteur du style. L'ouvrier s'est borné à tracer sur la pierre les contours des figures, et à ravaler le fond pour obtenir une silhouette plate, sans la moindre apparence de modelé. Pour suppléer à son inexpérience de sculpteur, il a couvert une partie de la stèle de ces ornements en spirale qui sont directement empruntés au style métallique, et les a même fait déborder sur le registre réservé à la scène figurée. Quant à la composition, elle lui a sans doute été suggérée par une de ces intailles en or que nous avons attribuées à l'industrie phénicienne. L'une d'elles représente justement une chasse au cerf (fig. 17), et le même sujet est reproduit sur une dès stèles mycéniennes [1]. On se rend compte ainsi des procédés de travail des sculpteurs de Mycènes. Faute d'une éducation artistique suffisante, ils transportent sur la pierre le style ornemental des vases de métal et des bijoux, et ils empruntent aux intailles des scènes qu'ils interprètent de leur mieux [2].



Fig. 16. — Stèle funéraire trouvée sur l'Acropole de Mycènes. (Schliemann, *Mycènes*, p. 149, fig. 140.)

1. Voir Overbeck, *Geschichte der griech. Plastik*, I, 3e édition, p. 33. Cf. Von Sybel, *Weltgeschichte der Kunst bis zur Erbauung der Sophienkirche*, Marbourg, 1888, p. 61.

2. On a quelquefois rapproché des stèles de Mycènes celles qui proviennent de la Certosa à Bologne (Milchhoefer, *Anfänge der Kunst*, p. 233). Il n'y a d'analogies que dans le procédé de composition. M. J. Martha remarque avec raison que les stèles de la Certosa sont l'œuvre de sculpteurs inhabiles qui copient des peintures de vases. (*L'Art étrusque*, p. 372.)

Un autre monument de la sculpture mycénienne est le bas-relief, depuis longtemps connu, qui décore la Porte des Lions (fig. 18)[1]. C'est une dalle taillée dans un calcaire gris-jaunâtre, qui ferme exactement l'ouverture triangulaire ménagée au-dessus de la porte. On a bien souvent décrit et reproduit ces deux lions d'un type héraldique, affrontés de chaque côté d'une colonne, les pattes de devant posées sur une base de forme singulière, assez semblable à deux autels juxtaposés. Ainsi placés, les deux lions semblent veiller à l'entrée de l'Acropole. Les têtes, sculptées à part dans un autre bloc, ont disparu, ainsi que l'emblème qui couronnait sans doute le chapiteau. Entre les stèles funéraires et le bas-relief des lions, le contraste est frappant. Ici, nous avons sous les yeux l'œuvre d'un sculpteur, et non d'un artisan. Malgré le caractère héraldique et conventionnel de la composition, l'artiste a su rendre, non sans habileté, le modelé du corps des fauves; il a su faire saillir énergiquement l'ossature, et exprimer avec une certaine justesse le jeu des muscles tendus sous la peau. Les lions de Mycènes sont plus qu'un simple décor héraldique; ils dénotent déjà un sentiment assez vif de la nature. En raison de ces mérites, avons-nous le droit de reconnaître ici la première sculpture où le génie hellénique ait laissé son empreinte et d'en faire honneur à l'art grec? A vrai dire, si l'exécution semble déjà trahir les qualités de la race hellénique, le prototype de cette œuvre paraît appartenir à l'art étranger[2]. Les Grecs eux-mêmes en avaient le sentiment : Pausanias se conforme à la tradition courante, lorsqu'il désigne comme les auteurs du bas-relief les Cyclopes lyciens qui ont construit Tirynthe[3]. Et de fait, c'est en Lycie qu'il faut chercher les analogies pour la forme de la colonne, pour celle du chapiteau, où l'on reconnaît des éléments propres à l'architecture lycienne[4], à



FIG. 17. — Intaille gravée sur le chaton d'une bague en or. Quatrième tombeau. (Schliemann, *Mycènes*, p. 304, fig 334.)

1. Voir, pour la bibliographie ancienne, O. Müller, *Handbuch der Archæologie*, § 26-42. Cf. Friederichs-Wolters, *Gipsabgusse Antiker Bildwerke*, n° 1.

2. Overbeck y voit le travail d'un artiste étranger venu d'Asie Mineure, *Griech. Plastik*, I, p. 32, 3e éd. Pour M. Sayce, c'est une œuvre hittite, *Ilios*, p. 912.

3. Pausanias, II, 16, 5.

4. Benndorf et Niemann, *Reisen in Lykien und Karien*, I, p. 95 et suivantes.

savoir ces têtes de rondins qui figurent si fréquemment sur les monuments funéraires de la Lycie.

Des découvertes récentes, dues à M. W. Ramsay, nous offrent d'ailleurs des termes de comparaison qui nous ramènent encore en Asie Mineure. Près d'Ayazinn, en Phrygie, l'explorateur anglais a trouvé, en 1881, un tombeau creusé dans le roc, où l'on observe ce même motif héraldique des deux lions rampants, affrontés de chaque côté d'un pilier conique, comme les gardiens de la tombe[1]. Entre les sculptures du monument phrygien et celles de la porte de Mycènes, l'analogie est telle que M. Ramsay n'hésite pas à les attribuer au même art, et à la même époque. Les tombeaux d'Ayazinn appartiennent à la période qui marque l'apogée du royaume phrygien détruit en 675 par l'invasion des Cimmériens; ils sont du neuvième et du huitième siècle. Pour M. Ramsay, la Porte des lions serait de la même date; elle se placerait entre 800 et 700, au moment de la plus grande puissance des rois doriens d'Argos. Quant au caractère phrygien du bas-relief de Mycènes, il s'expliquerait par les rapports établis entre les rois d'Argos et les princes de la dynastie des Mermnades[2]. Voilà certes une théorie aussi neuve que hardie; mais il nous est impossible d'y souscrire. Le motif des lions affrontés est certainement plus ancien que les tombes phrygiennes d'Ayazinn. Nous le retrouvons dans l'art industriel de l'époque mycénienne, en particulier sur un manche de poignard en ivoire découvert à Ménidi[3]. D'autre part, il résulte des recherches de M. Steffen[4] que la Porte des lions est contemporaine des murailles de l'Acropole; or, celles-ci datent du même temps que la terrasse où Schliemann a mis au jour les tombeaux en forme de puits. Il faut donc renoncer à suivre M. Ramsay dans ses hypothèses aventureuses. Mais est-il nécessaire d'établir un rapport chronologique aussi

1. *Journal of Hellenic Studies* 1882, p. 19 et suivantes, pl. XVII. Cf. Lucy Mitchell, *A History of anc. sculpture*, p. 132; Perrot et Chipiez, t. V, p. 110, fig. 64. M. Ramsay a restauré, suivant un type analogue, deux lions sculptés sur la face sud d'un tombeau voisin. *Journal of Hell. Studies*, 1882, p. 361.

2. Cette théorie a été exposée par M. Ramsay à deux reprises, *Journal of Hell. Studies* 1888, p. 370, et 1889, p. 147 et suivantes. Cf. S. Reinach, *Revue arch.* 1889, t. XIII, p. 134-135.

3. *Das Kuppelgrab bei Menidi*, pl. VIII. Voir les remarques de M. Adler, dans *Tiryathe*, *Préface* p. XXXV. Cf. la pierre gravée de Mycènes que nous reproduisons plus loin, p. 56, fig. 30.

4. *Karten von Mykenai*, p. 21-23.

étroit entre le bas-relief de Mycènes et celui d'Ayazinn? Ne peuvent-ils pas dériver, à plusieurs siècles de distance, d'un type asiatique très ancien, dont les tombeaux de la Phrygie nous offriraient une sorte de survivance? M. Ramsay a constaté lui-même l'existence, en Phrygie, d'un groupe de monuments apparentés de très près à l'art hétéen, et antérieur au royaume de Gordios et de Midas[1]. Savons-nous si cet



FIG. 18. — Bas-relief de la Porte des lions, à Mycènes.

art n'a pas connu le motif des deux lions affrontés, qui aurait passé en Argolide avec tant d'autres éléments du style asiatique dont on reconnaît la présence dans la collection mycénienne? Pour notre part, nous considérons la Porte des lions comme contemporaine, ou à peu près, des stèles funéraires et des tombeaux. La supériorité du travail semble due à la présence, en Argolide, d'un artiste formé à l'école de l'Asie.

1. Voir Perrot et Chipiez, t. V, p. 20.

Les tombeaux de l'Acropole appartiennent encore à l'époque la plus ancienne de la civilisation mycénienne. Mais si les fouilles pratiquées dans la basse ville ont révélé une industrie supérieure, ce progrès n'est que le résultat d'un développement continu et régulier. Entre le mobilier funéraire des tombes *en puits,* et celui des sépultures récemment découvertes, il n'y a pas de différences assez profondes pour qu'on puisse supposer un changement de population. Nous allons voir l'art de Mycènes prendre plus d'unité et de cohésion; nous allons retrouver la même culture, portée à un degré plus avancé.

§ 2. — MYCÈNES. — LA BASSE VILLE. — LES TOMBEAUX A COUPOLE.

Au pied de l'Acropole, sur une colline en pente douce, s'étendait la basse ville, dont une partie seulement était entourée de murs. Les maisons débordaient hors de l'enceinte, et suivant un usage que les Spartiates avaient conservé à l'époque classique, les sépultures groupées par clans ou par familles étaient réparties au milieu des habitations. Les cinquante-deux tombeaux que M. Tsountas a fouillés en 1887 et en 1888, dans la région voisine de l'Acropole, affectent en général une forme simple : ce sont des chambres creusées dans le roc, auxquelles conduit une avenue ou *dromos*[1]. Ce type se rapproche ainsi de celui des tombeaux découverts à Nauplie et à Spata en Attique[2]. Dans les tombes les plus riches, le mobilier funéraire comportait des objets en ivoire, ou en métal précieux; les plus pauvres contenaient en grand nombre de petites idoles féminines en terre cuite, dont on a également trouvé de nombreux exemplaires à Tirynthe.

Beaucoup plus riche et plus développé est le type des tombeaux dits *à coupoles,* qui met en œuvre un véritable appareil architectu-

1. Tsountas, Ἐφημερὶς ἀρχαιολ., 1888, p. 120 et suivantes.

2. Voir, pour les tombeaux de Nauplie, Ἀθήναιον, VII, p. 183-201 ; VIII, p. 517-526. Pour les tombeaux de Spata, Ἀθήναιον, VI, pl. 1-6, p. 107-203. Haussoullier, *Bulletin de corresp. hellénique,* II, 185-228. Cf. *Mittheil. Athen*, II, p. 82-84, p. 261-276, et Koehler, *Mittheil. Athen*, III, p. 1-13. Pour les nécropoles de cette période, et pour l'étude spéciale des céramiques qu'elles contenaient, voir Lœschcke et Furtwaengler. *Mykenische Vasen, vorhellenische Thongefässe aus dem Gebiet des Mittelmeers,* Berlin, 1886, avec atlas de 44 planches.

ral. Cette forme de sépulture était réservée aux chefs ; et par suite la comparaison avec les tombes en puits de l'Acropole nous fournit un point de repère chronologique. Il paraît certain qu'on a commencé à construire les tombeaux à coupole de la basse ville, lorsqu'on a cessé d'inhumer dans l'intérieur de l'Acropole les membres de la famille royale : ce fait, aussi bien que le caractère de l'architecture, indique donc pour les monuments qui nous occupent une date relativement récente.

Le type des tombeaux à coupole n'est pas particulier à l'Argolide : il a été adopté dans les pays qui ont subi l'influence de la civilisation mycénienne. Mais c'est encore à Mycènes qu'on en trouve réunis les plus nombreux spécimens. Outre l'édifice depuis longtemps connu sous le nom de *Trésor d'Atrée* [1], les fouilles de Schliemann et des archéologues grecs en ont dégagé six autres, situés également dans la basse ville. Hors de l'Argolide, une suite de découvertes heureuses est venue grossir le chiffre des monuments de ce genre qu'on peut étudier aujourd'hui. C'est le tombeau ouvert en 1872, dans le voisinage de l'Héraion d'Argos [2] : c'est celui d'Orchomène, fouillé en 1881 par Schliemann [3] ; c'est encore celui qu'ont mis au jour, près de Ménidi, en Attique, les travaux exécutés en 1879 par l'Institut archéologique allemand [4]. Plus récemment, en 1887, le gouvernement grec a fait déblayer à Laminospito, près de Volo, un tombeau à coupole semblable à celui de Ménidi, et de dimensions presque égales [5]. Enfin, en 1889, M. Tsountas a exploré, pour la Société archéologique d'Athènes, un monument de ce genre, signalé depuis longtemps ; nous voulons parler du tombeau à coupole situé en Laconie, près du petit village de Vaphio, voisin de l'emplacement où s'élevaient les villes achéennes d'Amyclæ et de Pharis [6]. Par ses grandes dimensions, et surtout par la richesse du mobilier funé-

1. Voir Blouet, *Expédition de Morée*, II, pl. 66-71, p. 152-154.

2. Stamatakis, *Mittheil. Athen*, III, p. 271-286.

3. Schliemann, *Orchomenos*, Leipzig, 1881. Cf. Adler dans Schliemann, *Tiryuth*, trad. française, p. XXII et suivantes.

4. *Das Kuppelgrab bei Menidi, herausgeg. vom deutsch arch. Institute in Athen*, Athènes, 1880.

5. *Mittheil. Athen*, 1887, p. 435 et suivantes.

6. Pour l'étude d'ensemble des fouilles de Vaphio, voir Tsountas, Ἐφημ. ἀρχ. 1889, p. 129 suiv. et *Jahrb. des arch. Inst.*, V, 1890, p. 104 et suiv., communication de M. Winter à la Soc. arch. de Berlin.

raire qu'il contenait, le tombeau de Vaphio compte désormais parmi les plus importants de la série.

Nous laissons aux historiens de l'architecture grecque le soin de décrire en détail ce type d'édifices, d'en analyser l'aménagement et la construction [1]. Nous nous bornerons à en indiquer les dispositions essentielles, en prenant pour exemple le soi-disant Trésor d'Atrée que la Société archéologique d'Athènes a fait complètement dégager [2]. Une avenue découverte, ou *dromos,* longue de 35 mètres, large de 6, conduit à la porte d'entrée qui donne accès à la tombe proprement dite. Celle-ci se compose d'une chambre circulaire de 15 mètres de diamètre, dont la voûte est formée d'assises en encorbellement : c'est la *tholos* proprement dite. Sur cette chambre s'ouvre une pièce plus petite, rectangulaire, à laquelle on accède par un étroit couloir, et qui paraît avoir été la chambre funéraire. Rien, ni dans la construction, ni dans le type de cette sépulture, n'a un caractère hellénique; cette forme de tombe est une sorte d'adaptation d'un type étranger, dont l'origine doit être cherchée hors de la Grèce. M. Koehler a relevé les analogies qu'elle présente avec les tombeaux à voûte de la Mésopotamie [3]; peut-être faut-il considérer la Phrygie et la Lydie comme les pays où le tombeau à coupole aurait été adopté primitivement comme un type national de sépulture [4]. Ce qui est certain, c'est qu'en Grèce il ne survit pas à la civilisation mycénienne, et qu'il disparaît avec elle.

Nous devons surtout ici prêter attention aux caractères de style que révèlent soit la décoration des tombeaux, soit leur mobilier funéraire. Telle qu'on peut essayer de la restituer, à l'aide de quelques débris de membre d'architecture, la façade du soi-disant Trésor d'Atrée offrait une ornementation très riche, avec un curieux mélange de pierres diversement colorées. Le tympan triangulaire qui se dessinait au-dessus de la porte, comme on le voit à la Porte des lions, était fermé par des plaques de porphyre rouge, couvertes d'ornements

1. M. Belger a publié sur ce sujet une monographie, intitulée *Beitrag zur Kentniss der griech. Kuppelgræber,* Berlin, Gærtner, 1887.

2. Voy. Tsiersch, *Mitth. d. Athen.* IV, p. 177, 182, pl. XI.

3. Koehler, *Das Kuppelgrab bei Menidi*, p. 56.

4. Cf. Adler, dans Schliemann, *Tiryuthe*, p. XXXVII.

ciselés en forme de spirale. Au-dessous, des dalles de pierre bleue formaient une sorte de corniche. Sur chacun des linteaux de la porte était fixée une demi-colonne, avec un chapiteau et un épistyle en pierre verte. Les colonnes elles-mêmes, dont le British Museum possède quelques fragments, étaient, comme celle de la Porte des lions, plus minces à la base qu'au sommet [1]. Colonnes et chapiteaux offraient cette même décoration dérivée du style métallique, dont les stèles funéraires nous ont déjà fourni des exemples; ils étaient couverts de rangées de spirales séparées par des chevrons; ici encore, nous constatons une sorte de transposition, sur la pierre, du style propre à l'art du métal.

On le voit, les architectes mycéniens professaient un goût très vif pour l'incrustation polychrome, pour les mélanges de tons que produisait le rapprochement de matériaux de couleurs différentes. Mais ce n'est pas tout; ils aimaient encore à appeler à leur aide l'éclat brillant du métal, ils connaissaient et pratiquaient l'usage des revêtements de bronze appliqués à l'architecture. Dans le tombeau que nous avons sommairement décrit, on observe sur les assises de la coupole des clous de bronze, ou des trous régulièrement disposés; ces clous avaient servi à fixer sur les parois des plaques de bronze, dont on a retrouvé quelques fragments épars sur le sol du tombeau [2]. Que cette technique soit d'origine orientale, on n'en saurait douter [3]. Les textes et les monuments s'accordent à nous montrer quel parti savaient en tirer les architectes de la Babylonie et de l'Assyrie; les fouilles de Taylor en Chaldée, pour ne citer qu'un exemple, ont mis au jour une chambre dont les murailles étaient revêtues de plaques d'or [4], et l'on s'explique sans peine telle inscription babylonienne où Nabuchodonosor rappelle qu'il a recouvert d'or les charpentes et les portes de différents édifices [5].

1. Stuart et Revett, *Antiquities of Athens*, IV, 3, pl. 4, 9, 10. Cf. Murray, *History of greek sculpture*, I, p. 145. Dans la restauration reproduite par M. Murray, le chapiteau a été mis, à tort, à la place de la base.

2. Voir Mure, *Rheinische Museum*, 1838, p. 272.

3. Voir Helbig, *Das homerische Epos*, *Exkurs* II, *Über die Metallbekleidung der Wände*, p. 433-441.

4. Taylor, *Journal of the royal Asiatic Society*, XV, p. 407. Cf. Perrot et Chipiez, II, p. 312-313.

5. Fr. Lenormant, *Manuel d'Histoire ancienne de l'Orient*, II, p. 233.

Si les Égyptiens et les Phéniciens ont pratiqué le même système, peut-être est-ce à l'imitation de la Chaldée ; c'est une opinion très vraisemblable que de placer dans la Mésopotamie le centre industriel d'où cette technique s'est propagée dans tout le monde oriental. Lorsque les poèmes homériques décrivent les murs de bronze (χάλκεοι τοῖχοι) du palais d'Alkinoos, et le mégaron de Ménélas tout resplendissant de bronze, d'or et d'électron, ce n'est donc pas une pure fiction ; le poète avait pu voir, dans les villes asiatiques, des édifices ainsi décorés.

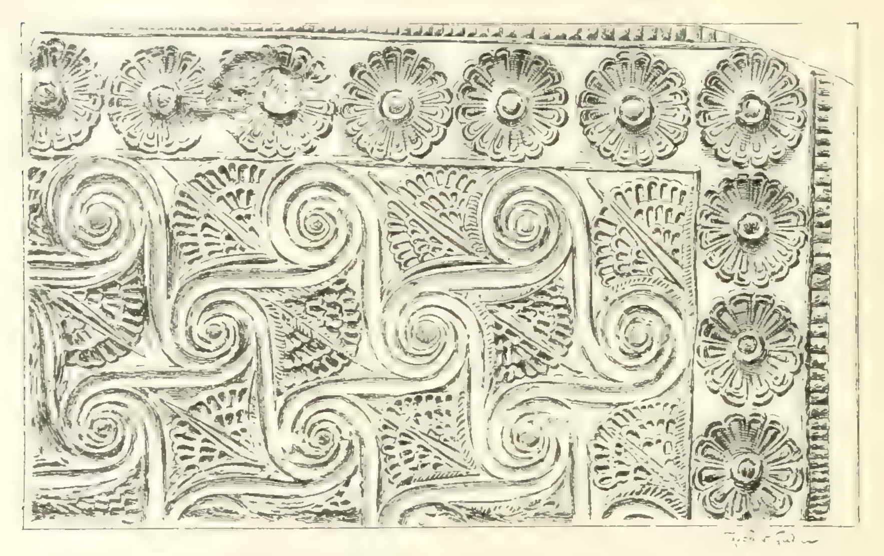


Fig. 19. — Plafond sculpté de la chambre funéraire du tombeau à coupole d'Orchomène.

A Orchomène, dans le tombeau vulgairement appelé le trésor de Minyas [1], la part de la décoration métallique se réduisait à des rosaces de bronze fixées sur les assises de la coupole ; mais le plafond sculpté de la chambre funéraire nous offre un remarquable exemple du style composite qui associe la spirale aux ornements végétaux (fig.19) [2]. Nous y retrouvons la rosace, qui dès le seizième siècle, caractérise le style décoratif de la Phénicie ; en outre, sur les dalles sculptées apparaît un dessin fort élégant, qui comporte des spirales et de larges fleurs flabelliformes, occupant les angles des spirales. Chose curieuse,

1. Schliemann, *Orchomenos*. Cf. Adler dans *Tirynthe*, *loc. cit.*

2. Une restauration du plafond sculpté d'Orchomène a été publiée par M. Schliemann, *op. l.*, pl. I, II. Cf. *Journal of Hellenic Studies*, 1881, vol. II, I, pl. XII, XIII.

le même motif est figuré sur des plafonds égyptiens de la nécropole de Thèbes [1], et l'on a pu se demander si, en Égypte comme en Grèce, ce style très particulier n'est pas dû à l'imitation de l'industrie phénicienne [2]. Les Phéniciens ont-ils, les premiers, inventé cette combinaison du décor métallique et des éléments empruntés au règne végétal? L'ont-ils enseignée à l'art égyptien, à une date où celui-ci était ouvert aux influences étrangères? Et le sculpteur d'Orchomène a-t-il pris de son côté pour modèle quelque tapis phénicien, dont il aurait transporté sur la pierre les dessins si riches et si réguliers à la fois? L'hypothèse est tout au moins fort plausible.

Les tombeaux à coupole nous ont montré le développement d'un style décoratif dont nous avons reconnu les éléments dans les objets provenant des sépultures de l'acropole. Si l'on examine le mobilier funéraire des sépultures de cette période, l'art industriel accuse un progrès aussi marqué. Les vases témoignent d'une technique plus avancée; ils appartiennent à ce qu'on peut appeler le *second* et le *troisième* style de Mycènes [3]. Pour la décoration des bijoux, des ivoires, des pâtes de verre, on n'a pas renoncé aux motifs marins et végétaux, non plus qu'à la spirale et à la rosace [4]. En même temps, les artistes ne cessent d'enrichir leur répertoire par des emprunts nouveaux faits à l'Égypte et à l'Asie.

Parmi les monuments de l'art industriel, les ivoires sculptés forment une classe importante. Qu'ils proviennent des tombes les plus récentes de Mycènes, de Spata ou de Ménidi, ces ivoires portent l'empreinte très accusée de l'art de la Syrie du Nord et de l'Égypte. Quelques-uns des motifs qui les décorent nous sont déjà connus. Voici, sur un ivoire de Mycènes, le griffon au bec d'aigle, aux ailes éployées, tel qu'il apparait dans les monuments égyptiens du nouvel Empire (fig. 20) [5].

1. Prisse d'Avennes, *Hist. de l'art égyptien*, *Atlas* I, *Plafonds, guillochis et méandres. Nécropole de Thèbes, XVII-XX dynasties.*

2. Milchhœfer, *Anfänge der Kunst*, p. 22.

3. Voir Loeschcke et Furtwaengler, *Mykenische Vasen*, p. VIII.

4. Voir les pâtes de verre de Menidi, *Das Kuppelgrab*, pl. III, IV. Cf. le curieux vase sculpté trouvé récemment dans un des tombeaux de Mycènes, avec la représentation du poulpe, Ἐφημ. ἀρχ., 1888, p. 7.

5. Ivoire de Mycènes. Ἐφημ. ἀρχ., 1888, pl. 8, n° 11. Pour les rapprochements avec le type de griffon dans l'art oriental, voir Furtwaengler, article *Gryps*, dans Roscher, *Lexikon des griech. und röm. Mythologie*, p. 1742 et suivantes.

Un autre ivoire de même provenance nous montre le combat du

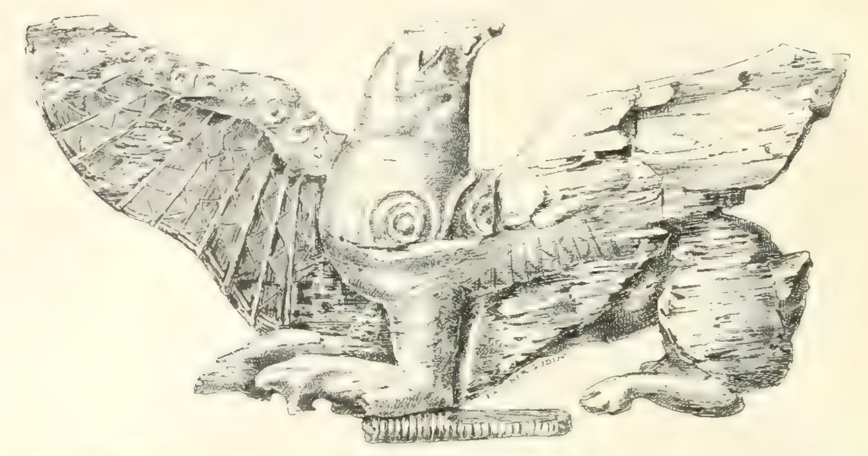


Fig. [illegible]. — Griffon. Ivoire trouvé à Mycènes. (Fouilles de la Société archéologique d'Athènes.)

griffon contre un cerf, sujet familier à la glyptique phénicienne [1]. Le lion dévorant un taureau se retrouve à la fois sur une plaque d'or des tombes royales de Mycènes et sur un ivoire de Spata. D'autres sujets semblent être entrés plus tardivement dans l'art mycénien. Tel est le type du Sphinx, coiffé d'une sorte de mitre carrée que surmonte un long panache flottant (fig. 21) [2]. Enfin, la figure humaine qui, dans la première période mycénienne, apparaît si rarement, a conquis sa place dans l'art décoratif. La preuve nous en est fournie par deux appliques d'ivoire d'un type uniforme, trouvées l'une à Spata, l'autre à Mycènes, dans un tombeau de la basse ville [3]. Cette dernière, de

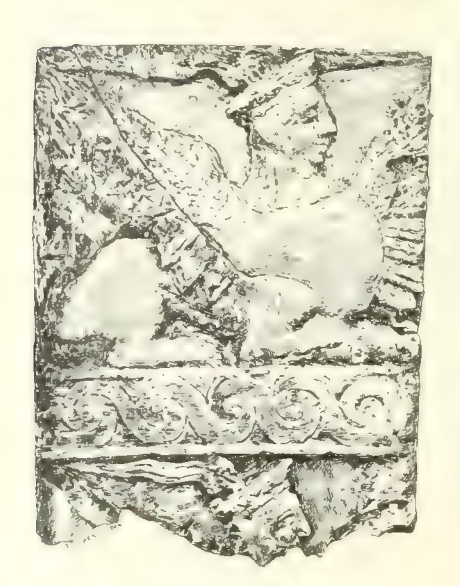


Fig. 21. — Sphinx. Plaque d'ivoire [illegible] Spata, en Attique.

1. Ἐφημ. ἀρχ., 1888, pl. 8, n° 6. Cf. la pierre gravée phénicienne reproduite dans Perrot et Chipiez, t. V, [illegible]

2. [illegible] Bull. de corresp. hellénique, 1878, pl. XVIII, 1. Cf. à Ialysos, sur une plaque d'or estampé, [illegible] Mykenische Vasen, p. 8, fig. 2.

3. Spata, [illegible], 1878, pl. XVIII, 2. Mycènes, Ἐφημ. ἀρχ., 1888, pl. 8, n° 12.

beaucoup la mieux conservée, représente une tête d'homme coiffée d'une sorte de mitre conique, où le ciseau du graveur a dessiné des zones horizontales, striées d'entailles régulières et arrondies (fig. 22). La chevelure, frisée sur le front, est, par derrière, divisée en étages, et cette disposition, qui se retrouve exactement dans l'ivoire de Spata, fait songer à une perruque. Enfin les joues sont recouvertes d'une barbe frisée, dont l'exécution est conventionnelle; seuls le menton et les lèvres sont rasés, comme dans les anciennes statues chypriotes. Si le caractère de cette tête est oriental, elle ne trouve point d'analogues dans la sculpture assyrienne ou égyptienne; c'est beaucoup plutôt à l'art chypriote qu'elle est apparentée.

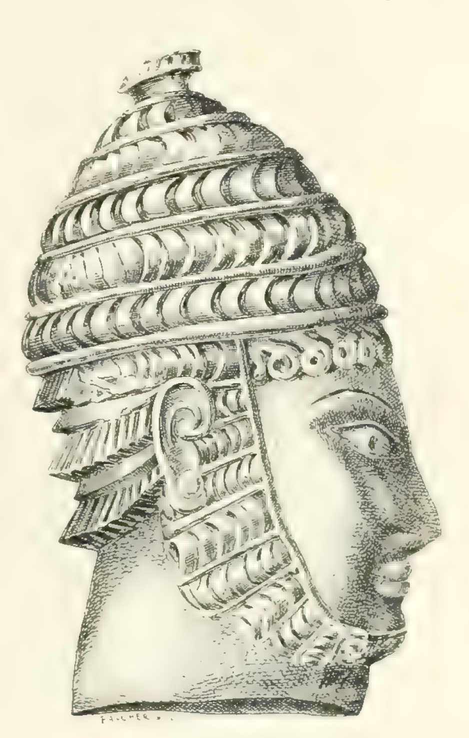


Fig. 22. — Tête d'homme barbu. Ivoire trouvé à Mycènes. (Fouilles de la Société archéologique d'Athènes.)

Dans les ivoires de Mycènes, la figure féminine est aussi représentée. Elle apparaît dans une curieuse série d'objets, reliefs découpés, manches de miroirs, plaquettes servant à décorer des coffrets [1]. Nulle part elle n'est plus nettement caractérisée que sur une plaquette découpée, qui montre une femme tenant une fleur; ses cheveux se tordent en une tresse qui se recourbe en spirale; sous l'étoffe collante qui dessine les formes, le buste paraît nu, et le bas du corps est couvert par les plis d'une jupe garnie de franges étagées comme des volants. Or ce type, qui nous fait connaître le costume et la parure des femmes mycéniennes, nous le retrouvons sur une curieuse bague à cachet, découverte par Schliemann sur l'Acropole hors de l'enceinte des tombes royales (fig. 23) [2]. Sous les branches d'un arbre

1. 'Εφημ. ἀρχ., 1888, pl. 8, n°s 1 à 5.
2. Schliemann, *Mycènes*, p. 137, fig. 530.

qui paraît être un pin, et derrière lequel on distingue une petite figure, une femme est assise tenant des fleurs. Devant elle, sont trois personnages : une petite figure féminine, juchée sur un tas de pierres, et deux femmes, dont la dernière porte des tiges fleuries. Elles ont le costume que nous venons de décrire : un corsage collant, et des jupes historiées de broderies, avec trois ou quatre volants étagés. Dans le champ sont gravés divers emblèmes : le soleil, le croissant lunaire, un double ruban représentant sans doute la mer, une hache à deux tranchants, enfin une petite idole armée, qui disparaît presque entièrement derrière un énorme bouclier à double échancrure. Six têtes d'animaux, vues de face, remplissent la partie gauche du fond. Tel est le sujet qui a exercé, à maintes reprises la sagacité des érudits.



FIG. 23. — Empreinte d'une intaille en or de Mycènes, Dessin grandi de 0m,035 à 0m,080. (Schliemann, *Mycènes*, p. 437, fig. 530.)

Pour M. Milchhoefer, la scène est empruntée au culte de Rhéa; la double hache représenterait Zeus et la figure où nous avons reconnu une idole ferait allusion aux Corybantes. Le costume des femmes, qu'il croit retrouver sur les monuments de l'Inde, dénoncerait le caractère pélasgique de cette intaille [1]. D'autre part, MM. Sayce et Rossbach, sont très frappés de l'analogie que présentent les emblèmes de notre intaille avec ceux des cylindres assyriens; ils cherchent en Chaldée le prototype de cette composition [2]. Mais pourquoi faire intervenir ici les Pélasges et les Chaldéens? Pourquoi chercher un sens mythologique à une scène qui s'explique facilement comme un

1. *Die Anfänge der Kunst*, p. 97 et suivantes, p. 136.

2. Sayce, dans *Ilios*, p. 411. *The Academy*, 25 août 1883, p. 135. Rossbach, *Arch. Zeitung*, 1883, p. 169.

sujet de genre? M. Schuchhardt nous parait être dans le vrai en reconnaissant ici des femmes et des enfants jouant avec des fleurs; quant aux emblèmes gravés dans le champ, ils ne sont là que pour remplir le fond [1]. L'intaille de Mycènes appartient d'ailleurs à l'époque où l'industrie indigène, déjà très développée, sait créer librement des compositions décoratives; elle est contemporaine des ivoires et des bijoux trouvés dans les tombes les plus récentes.

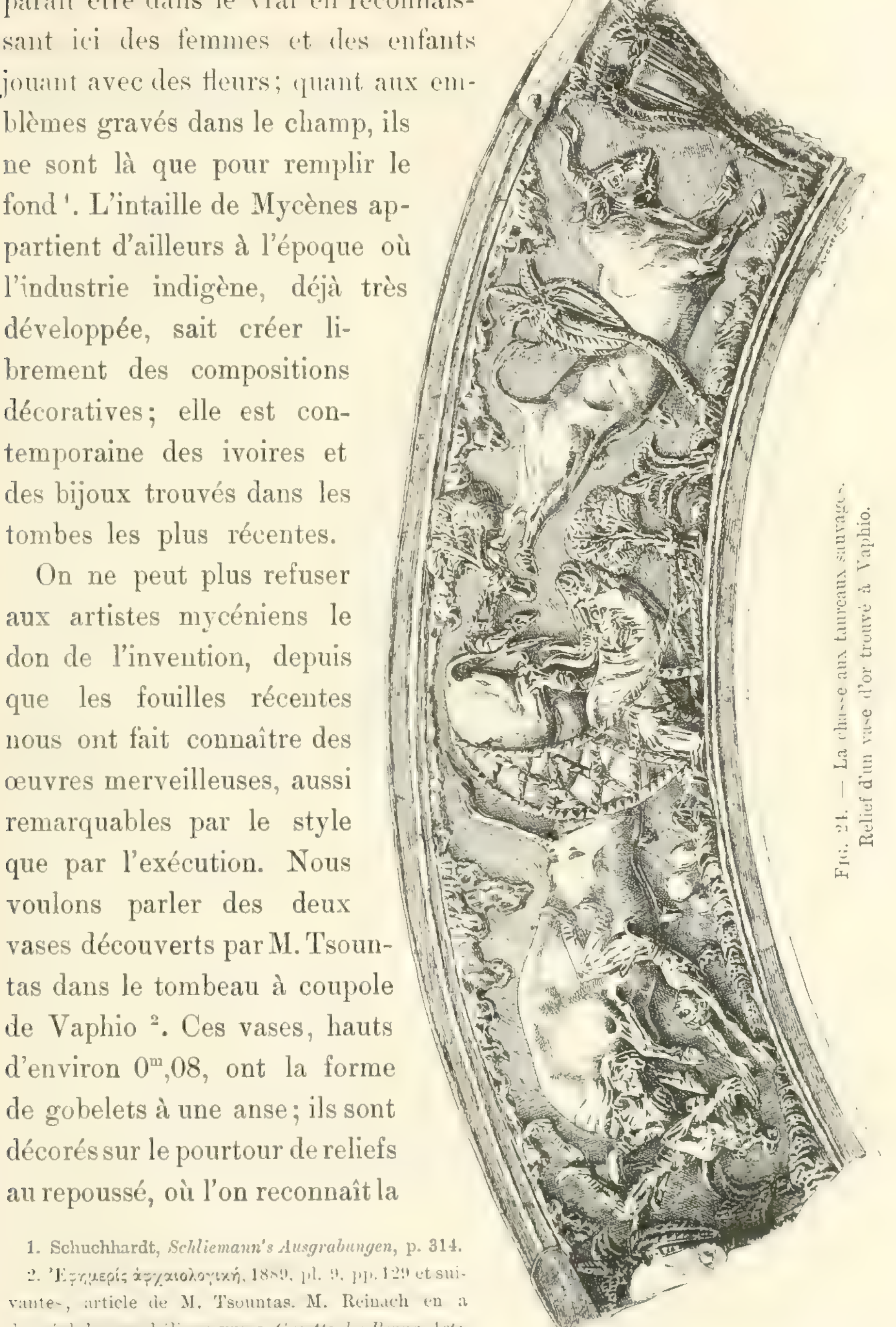


Fig. 24. — La chasse aux taureaux sauvages. Relief d'un vase d'or trouvé à Vaphio.

On ne peut plus refuser aux artistes mycéniens le don de l'invention, depuis que les fouilles récentes nous ont fait connaître des œuvres merveilleuses, aussi remarquables par le style que par l'exécution. Nous voulons parler des deux vases découverts par M. Tsountas dans le tombeau à coupole de Vaphio [2]. Ces vases, hauts d'environ $0^{m},08$, ont la forme de gobelets à une anse; ils sont décorés sur le pourtour de reliefs au repoussé, où l'on reconnaît la

1. Schuchhardt, *Schliemann's Ausgrabungen*, p. 314.

2. Ἐφημερὶς ἀρχαιολογική, 1889, pl. 9, pp. 129 et suivantes, article de M. Tsountas. M. Reinach en a donné de bonnes héliogravures, *Gazette des Beaux-Arts*, 3e pér., t. IV, 1er novembre 1890, p. 428. G. Perrot, *Bull. de corresp. hellén.*, XV, 1891, pl. XI-XII, XIII-XIV Cf. *Jahrbuch des arch. Inst.*, V, 1890, p. 101.

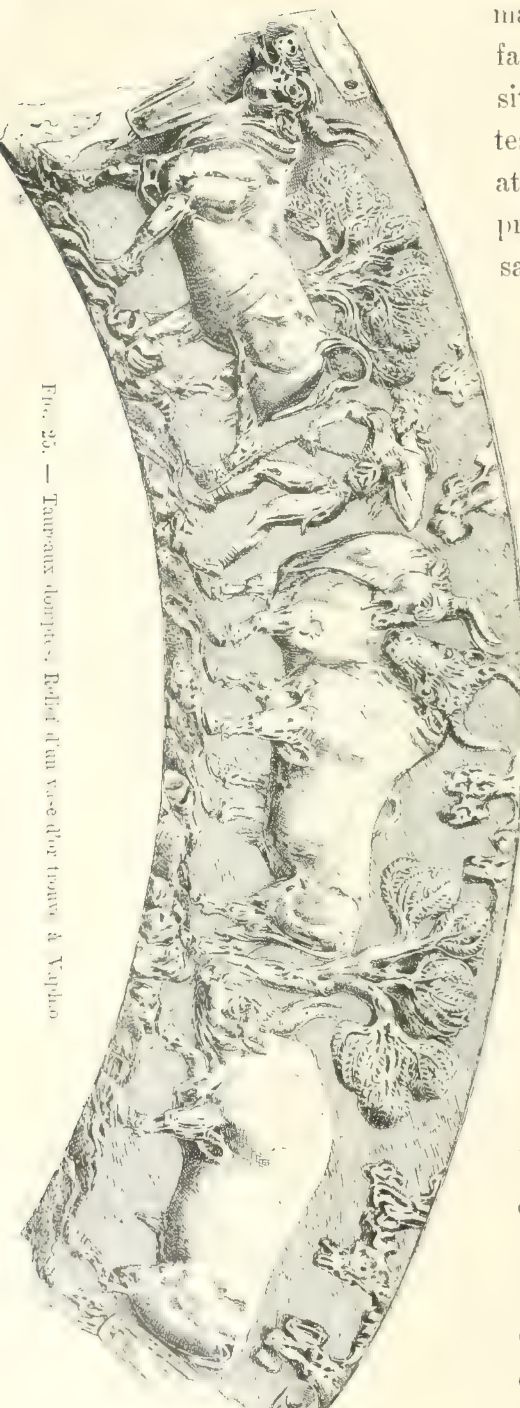


Fig. 25. — Taureaux domptés. Relief d'un vase d'or trouvé à Vaphio.

main d'un même artiste. La parfaite symétrie des deux compositions suffirait d'ailleurs à attester qu'ils sont sortis du même atelier. Sur l'un des vases est représentée une chasse au taureau sauvage. Le lieu de la scène est un terrain accidenté, planté de palmiers. Au centre, un taureau pris dans un filet tendu entre deux arbres se débat avec d'étranges contorsions, tandis qu'un autre s'enfuit au galop. Les chasseurs, au nombre de deux, sont vêtus d'un pagne très court, avec des chaussures à bouts pointus, serrées aux chevilles par des lanières. Ils paient cher leur heureuse capture. Les voici en effet aux prises avec un taureau furieux qui charge avec rage un des chasseurs et va le projeter dans les airs; l'autre a déjà fait le voyage, et retombe lourdement sur le sol (fig. 24).

Sur le second vase la scène change; on pourrait l'intituler: *la revanche des chasseurs*. Ici, on voit un terrain planté d'arbres que leurs troncs tordus font reconnaître pour des oliviers. Trois tau-

reaux, devenus de paisibles animaux domestiques, sont au pâturage : l'un d'eux broute; les deux autres ont l'attitude placide des bêtes repues. A gauche, un homme vêtu comme les chasseurs de la scène précédente, veut emmener un quatrième taureau ; il tire rudement sur une corde liée à l'une des jambes de l'animal récalcitrant, qui pousse des beuglements de douleur (fig. 25).

A coup sûr l'artiste a cherché un contraste, et cet instinct déjà si sûr de la symétrie n'est pas un de ses moindres mérites. Examinez le style et l'exécution; vous trouverez des qualités encore plus surprenantes. A notre avis, l'art oriental n'a rien produit qui soit supérieur aux vases de Vaphio, et si les sculpteurs assyriens sont des « animaliers » de premier ordre, l'orfèvre de Mycènes ne leur cède en rien. Voyez quelle vie il a su donner à ses figures d'animaux; quelle variété et quelle justesse dans les attitudes! quelle énergie dans les mouvements! L'artiste n'est pas un élève docile des Phéniciens : c'est un maître qui observe directement la nature, et s'en inspire avec autant de bonheur que de sincérité. Pour l'histoire générale de l'industrie mycénienne, les vases de Vaphio ont une importance capitale. Leur caractère indigène est évident; ils représentent donc le complet développement d'un art local, dont nous avons distingué dès le début comme un filon natif, en dépit de nombreux emprunts faits à l'Orient. Ici, cet art mycénien s'épanouit dans sa maturité robuste; il est arrivé à sa perfection.

§ 3. — TIRYNTHE.

Nous revenons en Argolide, pour trouver à Tirynthe d'autres vestiges de la même civilisation. C'est encore à Schliemann que sont dues ces précieuses découvertes[1]. Au bord du golfe d'Argos s'élève un rocher calcaire, isolé dans la plaine, long de 300 mètres, large de 100, et qui offre trois niveaux différents : c'est l'acropole de Tirynthe. La légende attribuait à la fondation de Tirynthe une antiquité très vénérable. Un descendant de Danaos, Prœtos, expulsé du

1. Schliemann, *Tirynthe, le palais préhistorique des rois de Tirynthe*, Paris, Reinwald, 188[illegible]. Cf. Schuchhardt, *Schliemann's Ausgrabungen*, ch. III, p. 113 et suivantes. G. Perrot, *Journal des savants*, 18[illegible].

royaume d'Argos par son frère Akrisios, s'était réfugié en Lycie; et avec le secours du roi lycien Iobatès, il avait reconquis Tirynthe, que les Cyclopes avaient fortifiée pour lui. C'est seulement sous son successeur, Mégapenthès, que Persée avait fondé Mycènes.

Cette antiquité relative de Tirynthe par rapport à Mycènes, attestée par la légende, est confirmée à certains égards par le témoignage des fouilles. Au nord-ouest de l'acropole, Schliemann a relevé les traces d'habitations très anciennes; les vases qui s'y trouvaient rappellent ceux de la Troade, et ceux des tombes en puits de Mycènes. Le mode de construction des murailles de Tirynthe appartient également à une date très reculée. On a souvent décrit ces énormes murailles, traversées par des galeries voûtées qui servaient de refuge ou de magasins; on a relevé les analogies qu'elles présentent avec l'architecture militaire des Phéniciens, avec les murs de défense d'Hadrumète, de Byrsa, d'Utique et de Thysdros[1]; ces ressemblances ont même permis de supposer la présence, à Tirynthe, d'architectes orientaux.

Quant au palais fouillé par Schliemann en 1884 et en 1885, sur l'acropole supérieure, il paraît appartenir à la même période que les tombes à coupoles. Il offre une disposition savante, qui rappelle celle d'une habitation récemment découverte à Mycènes, en dehors de l'acropole[2]. M. Doerpfeld y a reconnu le *mégaron* des hommes, une cour avec un autel, une suite de chambres réservées aux femmes, et groupées autour d'une cour intérieure. Ces vestiges donnent l'idée d'une demeure très vaste, où les chefs vivaient avec leur suite; il n'y a rien là qui ne puisse s'expliquer par les descriptions de maisons royales qu'on trouve dans l'épopée homérique.

Si, comme le fait supposer la nature des vases recueillis sur l'acropole de Tirynthe, le palais retrouvé par Schliemann est contemporain des tombes à coupoles, on doit s'attendre à y reconnaître le même style décoratif. Et de fait, dans la décoration sculptée ou peinte, on voit reparaître bien des motifs qui nous sont déjà familiers. Une peinture

1. Cf. Doerpfeld, dans *Tirynthe*, p. 305. Helbig, *Das homerische Epos*, p. 74.

2. Πρακτικὰ τῆς ἀρχ. Ἑταιρίας pour 1886 (1888). Cf. *Berliner philolog. Wochenschrift*, 1889, p. 131. Pour la comparaison du palais de Tirynthe avec l'habitation homérique. Cf. Helbig, *ouv. cit.*, ch. VIII, p. 96-125.

murale reproduit les spirales et les fleurs du plafond d'Orchomène[1].

Voici, sur une frise en albâtre, un système d'ornements très particulier, que nous retrouvons à Mycènes et à Ménidi : c'est une série de rosaces oblongues, opposées par leurs bords et coupées au milieu par des métopes (fig. 26.)[2]. Le décor sculpté est rehaussé par des incrustations en pâte de verre bleu, appliquées à profusion ; nul doute que nous n'ayions ici sous les yeux le κύανος artificiel, c'est-à-dire une pâte de verre colorée en bleu avec du minerai de cuivre, telle que la préparaient les Phéniciens[3]. La frise de Tirynthe nous aide à comprendre la description du *mégaron* d'Alkinoos dans

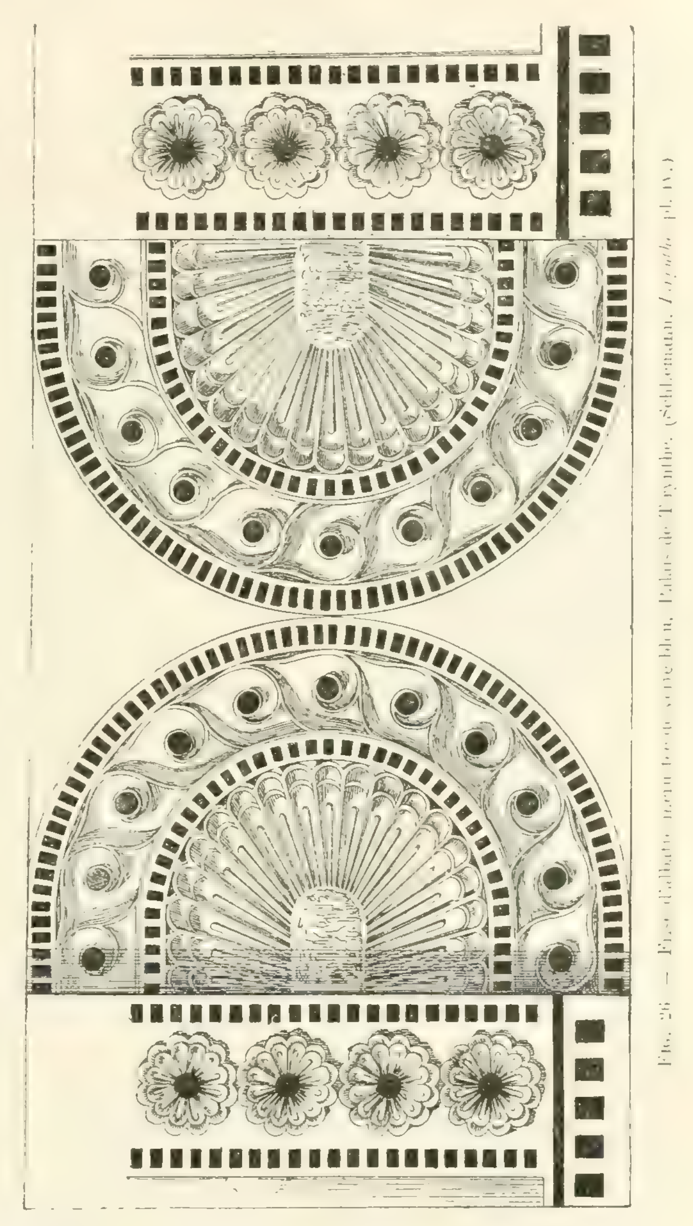


Fig. 26. — Frise d'albâtre incrustée de verre bleu. Palais de Tirynthe. (Schliemann, *Tirynthe*, pl. IV.)

1. *Tirynthe*, pl. V.
2. *Tirynthe*, pl. IV. Cf. pour Mycènes, Ἐφημ. ἀρχ., 1888, pl. 8, n° 11.
3. Voir toute la dissertation de Helbig, *Das homer. Epos*, p. 100 et suivantes.

l'Odyssée[1]; c'était une frise d'émail bleu (θριγκὸς κυάνοιο) qui courait à la partie supérieure des murs revêtus de plaques de bronze.

A Tirynthe comme à Mycènes, l'art de la terre cuite est encore rudimentaire; le contraste est frappant entre le style décoratif très avancé de la période mycénienne, et les ébauches sommaires que produit l'industrie figuline. Cette dernière est représentée par de grossières idoles modelées dans une terre jaune clair; ce sont des femmes vêtues, portant quelquefois la haute coiffure évasée que les Grecs appelaient le *polos.* Le buste est aplati en forme de galette, tandis que la base s'arrondit en cylindre; tantôt les bras relevés figurent une sorte de croissant; tantôt ils sont ramenés sur la poitrine, ou cachés sous le vêtement[2]. Des traits rouges, bruns ou bistre soulignent les détails, et accusent les ondulations de l'étoffe du chiton à larges manches, qui rappelle le chiton ionien. Que ces idoles représentent une divinité féminine, cela n'est pas douteux; quelques-unes d'entre elles, qui sont figurées avec un enfant dans les bras, font même penser aux divinités *courotrophes* de l'époque classique (fig. 27)[3]. Remarquons d'ailleurs que ce type n'est pas particulier à l'Argolide; on le trouve à Ialysos, dans l'île de Rhodes, à Athènes, à Melos, et dans les anciennes nécropoles chypriotes de Dali et d'Alambra[4].

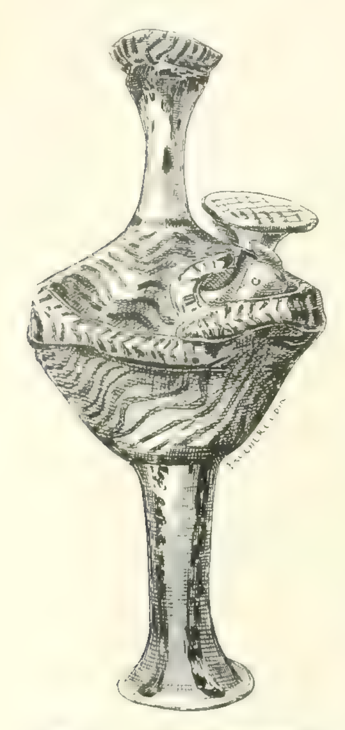


Fig. 27. — Déesse courotrophe. Terre cuite de Mycènes.

Tandis que les coroplastes de l'Argolide restent fidèles à ce type conventionnel, la peinture murale nous offre de curieux exemples d'un art beaucoup plus développé. Le plus digne d'attention[5] est une fresque trouvée dans les ruines du palais (fig. 28). Au-dessus d'un taureau

1. *Odyssée*, VII, 86, 87.
2. Voir Schliemann, *Mycènes*, p. 140-141, fig. 111-112. *Tirynthe*, pl. XXV.
3. Ἐφημ. ἀρχ., 1888, pl. 9, 16.
4. Voir Loeschcke et Furtwaengler, *Mykenische Vasen*, p. 11, 32, 35, 47.
5. Tirynthe, pl. XIII.

lancé au galop, un homme est représenté dans une attitude singulière : il semble s'appuyer sur le genou droit, tandis que la jambe gauche se relève violemment; la main droite est posée entre les deux cornes de l'animal; ce personnage porte des chaussures à bouts pointus, semblables à celles des chasseurs de taureaux sur le vase de Vaphio. Ces figures se détachent sur un fond bleu ; mais tandis que la silhouette du taureau a été réservée sur le fond, le peintre a ajouté après coup

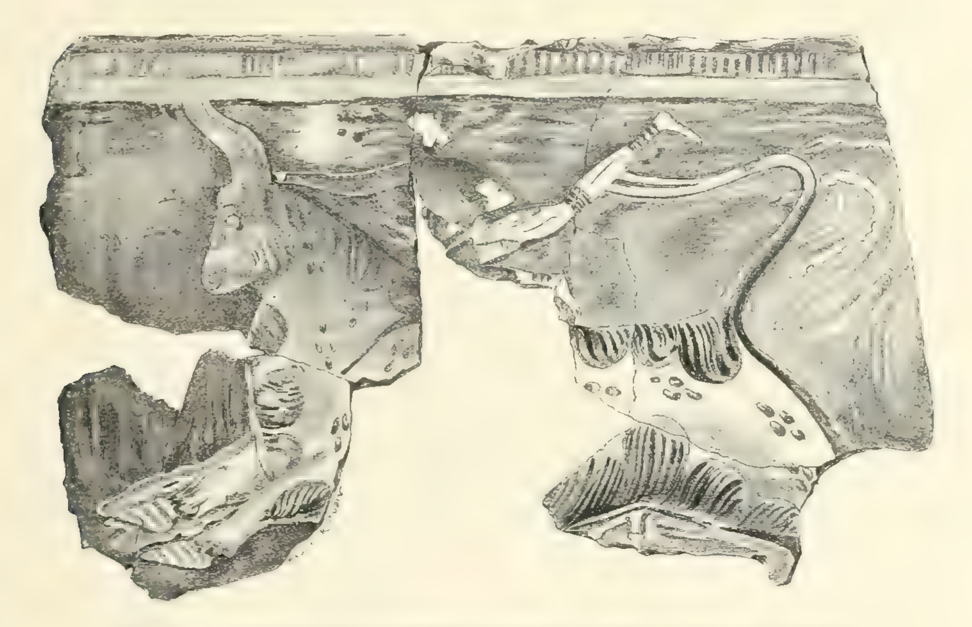


Fig. 28. — Personnage viril domptant un taureau. Peinture murale de Tirynthe.

la figure virile. Quel est le sens du sujet représenté? Faut-il, avec M. Marx, reconnaître ici une scène mythologique[1]? Le taureau personnifie-t-il le principal fleuve de l'Argolide l'Inachos, et son étrange cavalier serait-il une sorte de génie des eaux? Il est plus prudent, croyons-nous, d'y reconnaître simplement une scène de la vie réelle que nous avons déjà vue sur un des vases de Vaphio. C'est une chasse au taureau sauvage, et par une application naïve des lois de la perspective, l'artiste a voulu montrer le chasseur courant à côté de l'animal. La peinture appartient bien à l'art indigène de l'Argolide. Sur un fragment de vase de Mycènes[2], on observe le même type de taureau, traité avec

1. Marx, *Jahrbuch des arch. Instituts*, IV, 1889, p. 119-129.
2. *Mykenische Vasen*, pl. XII, n° 423.

moins d'habileté, mais avec le même sentiment naturaliste qui a poussé l'artiste à figurer les touffes de poils et les mouchetures de la robe de l'animal. D'autre part, de nombreux fragments de peintures murales, découverts à Mycènes et à Tirynthe, attestent que l'art de peindre à fresque était connu et pratiqué par les artistes du pays[1] : c'est là une nouvelle surprise, entre bien d'autres qu'ont ménagées à la science contemporaine les fouilles de Schliemann.

Résumons brièvement les conclusions auxquelles nous conduit l'étude des monuments. Nous constatons tout d'abord un développement régulier, ininterrompu, de l'art que nous ont révélé les plus anciennes tombes de Mycènes. Si les emprunts faits à l'Orient sont manifestes, si la forme des tombes à coupole et leur décoration métallique sont inspirées par des modèles asiatiques, enfin si l'art industriel mélange des motifs phéniciens et égyptiens, l'industrie mycénienne sait donner à tous ces éléments divers un réel caractère d'unité ; elle les amalgame librement, et elle y met sa marque. Nous voyons se constituer en Grèce un style indigène, qui a contracté comme une physionomie personnelle, en dépit de ses origines orientales.

Pendant toute cette période, la plaine d'Argos est, à n'en pas douter, un centre industriel très actif. On y coule le verre, on y travaille les métaux précieux, on y sculpte l'ivoire. A cette activité industrielle correspond sans doute un commerce d'exportation assez étendu. Une route pavée, dont M. Steffen a reconnu les vestiges, reliait Mycènes au port de Corinthe, et ouvrait à l'industrie argienne des débouchés vers le Nord. On sait déjà que la culture mycénienne s'étend jusqu'en Thessalie. Au sud, la Laconie était aussi sa tributaire. Enfin, si l'on trouve dans les îles, jusqu'à Rhodes et en Crète, des objets semblables à ceux de Mycènes, il faut bien admettre que cette civilisation primitive avait acquis une force d'expansion remarquable.

Ces faits ne peuvent s'expliquer que si l'on admet les conclusions suivantes : 1° l'Argolide est, pour cette époque, un grand centre in-

1. Nous citerons notamment une peinture représentant trois personnages à tête d'âne portant une poutre sur leurs épaules, trouvée dans le palais de Mycènes (Ἐφημ. ἀρχ., 1887, pl. 10, n° 1), et une tablette de calcaire sur laquelle on voit deux femmes faisant un sacrifice devant une idole (*Ibid.*, pl. 10, n° 2). Cf. d'autres fragments, pl. 11.

dustriel, qui exporte ses produits; 2° la civilisation de Mycènes correspond à une période très étendue, qui doit se compter par siècles.

§ 4. — LES PIERRES GRAVÉES « DES ILES ».

L'art de la gravure sur pierre fine n'était pas ignoré à Mycènes. On sait que, dès la plus haute antiquité, cet art était pratiqué en Chaldée : c'est là qu'il avait pris naissance, et les graveurs chaldéens excellaient à couvrir de figures les cylindres, les cônes, les gemmes qui servaient d'amulettes ou de cachets. Pour pénétrer jusqu'en Argolide, les procédés de la glyptique chaldéenne ont dû passer par l'intermédiaire des peuples de l'Asie Mineure et de la Syrie du Nord. Que l'industrie mycénienne ait eu pour premiers modèles des intailles chaldéennes, hittites ou phéniciennes, il nous importe peu. Il nous suffira de constater que cette technique s'est acclimatée dans les régions où s'étend la civilisation mycénienne, et qu'elle est d'origine asiatique.

Les premières fouilles de Schliemann n'avaient livré qu'une quinzaine de pierres gravées ; ce chiffre s'est accru avec les trouvailles récentes de la société archéologique d'Athènes. Si l'on y joint celles qui proviennent de la *Tholos* de Ménidi, et du tombeau à coupole de Vaphio, on arrive à un total respectable pour les intailles qui se rattachent directement à la civilisation de Mycènes. En général, ces gemmes sont en pierre dure, agate, sardoine, jaspe, calcédoine, cristal de roche. Quant aux sujets qui les décorent, ce sont des lions affrontés héraldiquement ou passant, des griffons courant ou dévorant un faon, des animaux indigènes, tels que bouquetins, vaches, porcs, enfin des êtres fantastiques empruntés sans doute à la démonologie orientale (fig. 29-32)[1].

M. Newton a signalé les analogies que présentent les pierres gravées mycéniennes avec tout un groupe d'intailles désignées sous le nom, impropre d'ailleurs, de « pierres gravées des îles »[2]. Les

1. Les gemmes que nous reproduisons sont empruntées à l'Ἐφημ. ἀρχ., 1888, pl. 10, n° 2, 3, 11, 19. Cf. *Das Kuppelgrab aus Menidi*, pl. VI. Les gemmes de Vaphio sont publiées : Ἐφημ. ἀρχ., 1889, pl. 10.
2. Newton, *Essays on Art and Archæology*, p. 279.

premiers spécimens connus, étudiés par Ross, avaient en effet été trouvés dans les îles grecques[1]. Depuis ce moment, le champ d'observation s'est étendu. Si les îles telles que la Crète, Chypre, Rhodes et surtout Milo ont fourni bon nombre de ces intailles, certaines régions de la Grèce continentale, l'Argolide, la Laconie, l'Attique, Corinthe ont aussi apporté leur appoint. Il faut remarquer que ces régions sont celles qui ont subi, à un degré plus ou moins fort, l'influence de la civilisation mycénienne; les Cyclades ioniennes, l'Asie Mineure, n'ont livré aucun exemplaire de ces monuments de la glyptique primitive en Grèce.

Les gemmes dites « des îles » affectent tantôt une forme lenticulaire, tantôt une forme ovoïde très aplatie; quelquefois elles ont l'as-



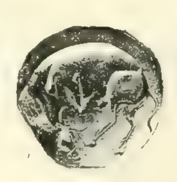



Fig. 29 à 32. — Pierres gravées de Mycènes.

pect d'une petite tablette[2]. Pour la matière employée, c'est dans certains cas la pierre dure dont nous avons énuméré plus haut les variétés; mais le plus souvent, c'est une pierre tendre, la stéatite ou l'hématite, qui se laisse entailler facilement, et qui doit sa forme au travail du tour. Les pierres sont fréquemment percées d'un trou, comme si elles avaient servi d'amulettes ou de cachets.

La technique est la même que pour les pierres gravées mycéniennes; toutefois les graveurs paraissent moins habiles, moins exercés que leurs confrères de l'Argolide. Ils emploient le trépan,

1. Ross, *Reise auf den griech. Inseln*, III, p. XII, 21, 24.

2. Cette classe de monuments dont le British Museum et le Cabinet des médailles possèdent d'importantes séries, a été étudiée avec grand soin par M. Milchhoefer, *Anfänge der Kunst*, chap. II, *Die « Inselsteine »*. Voir aussi Rossbach, *Arch. Zeitung*, 1883, p. 311 et suiv. et pl. 16, et l'article du même auteur : *Annali dell' Inst.*, 1885, p. 188-222, et tav. d'agg. G. H. M. Duemmler a publié une série de gemmes archaïques de Milo : *Mittheil. Athen*, 1886, p. 170-176, et pl. VI. MM. Loeschcke et Furtwaengler ont donné de bonnes reproductions d'une série de ces intailles. *Mykenische Vasen*, pl. D. Voir aussi *Revue arch.* 1874, t. XXVII, pl. 12, et Curtius, *Ueber Wappenstil*, *Abhandl. der berliner Akademie*, 1874.

(τρύπανον) qui laisse des cavités rondes ; la plane leur sert à tracer les lignes droites, et c'est à l'aide d'un ciseau courbe qu'ils entaillent les larges surfaces, comme les corps des animaux. Souvent le travail hâtif ou négligé du graveur donne à ces figures une apparence fantastique. Rien de plus étrange que ces animaux dont les jointures, indiquées par les trous du trépan, sont reliées entre elles par des traits secs et grêles [1] ; ainsi traitée, la figure prend un aspect purement géométrique.

Quant aux sujets, ils offrent une variété infinie. Vous y retrouvez d'abord les types familiers aux graveurs mycéniens ; des scènes de combat (fig. 33) [2], des lions affrontés héraldiquement [3], des ibex aux longues cornes recourbées (fig. 34) [4] ; les animaux d'Europe, boucs,






FIG. 33 à 36. — Pierres gravées de Crète et des îles grecques.

chèvres, vaches, taureaux y sont rendus avec un certain sentiment naturaliste, de même que les lions passant ou courant. Ailleurs, le graveur les a figurés dans des attitudes contournées, bizarres, qui trahissent une pure convention. Non moins fréquents sont les êtres mixtes, formés par l'assemblage monstrueux de deux types d'animaux, ou par l'association de la figure humaine avec la forme animale. Démons à tête de cheval et à corps d'oiseau, portant sur les épaules un faon, un lion mort ou deux animaux suspendus aux extrémités d'un bâton (fig. 35) [5], ailleurs encore tenant un vase [6] ; monstres à corps d'homme se terminant par une double tête de bouquetin et

1. Les mêmes particularités se retrouvent sur les cylindres chaldéens de style primitif. Cf. Babelon *l'Archéologie orientale*, p. 56.
2. *Mykenische Vasen*, pl. D, n° 29.
3. *Ibid.*, n° 11.
4. *Arch. Zeitung*, 1883, pl. 16, n° 3.
5. Milchhoefer, *ouv. cité*, p. 55, fig. b. c. e.
6. *Ibid.*, p. 68, a. b.

de taureau (fig. 36)[1] ou par un avant-train de bouquetin[2]; démon à queue de poisson, rappelant le « vieillard de la mer » l'ἅλιος γέρων de la mythologie grecque[3] tels sont quelques-uns de ces sujets, qui ont exercé la sagacité des érudits. Un des savants qui ont fait des intailles primitives une étude spéciale, M. Milchhoefer, s'est efforcé de démontrer que toutes ces conceptions relèvent de la mythologie aryenne. Pour lui, le peuple qui a créé ces formes, est d'origine pélasgique. Les mythes grecs font déjà leur apparition; voici la Harpye à tête de cheval, la Chimère au corps de lion, le Minotaure et le vieillard de la mer, Nérée, Protée ou Glaucos, contre lequel combat Héraclès. Nous ne pouvons discuter ici en détail une théorie qui a déjà été réfutée[4]. Bornons-nous à remarquer que les conceptions bizarres de la mythologie sémitique suffisent à expliquer ces types si étranges; il en est peu dont on ne puisse désigner le prototype oriental, plus ou moins altéré par la fantaisie des graveurs d'intailles. L'être fantastique à corps de sauterelle et à tête de cheval rappelle de bien près les démons à tête d'aigle des monuments assyriens[5], et les cylindres de la Mésopotamie nous montrent plus d'une fois le personnage à queue de poisson qui est devenu dans la légende grecque, le vieillard de la mer. C'est donc vers l'Orient que nous nous trouvons encore ramenés; c'est par la Phénicie que ces motifs ont pénétré en Grèce, et les cachets, les cylindres, les pâtes de verres de l'industrie phénicienne ont, suivant toute vraisemblance, fourni les modèles des intailles grecques.

Il n'est pas nécessaire, croyons-nous, de rapporter toutes ces pierres gravées à un centre unique de fabrication. L'île de Melos, la Crète étaient sans doute des centres de production; il pouvait y en avoir d'autres. Quant à la date, il est impossible de l'enfermer dans des limites trop étroites. On a trouvé de ces gemmes à Milo, dans des

1. *Mykenische Vasen*, pl. D. 25.
2. *Ibid.*, n° 24.
3. *Revue arch.*, XXVIII, 1874, pl. 12, 1.
4. Voir S. Reinach, *Esquisses archéologiques*, p. 122. G. Perrot, *Journal des savants*, mai 1885, p. 283 et les articles cités de MM. Rossbach et Duemmler.
5. M. Rossbach rapproche justement d'une intaille de Crète (Milchhoefer, p. 68, fig. 46 a) représentant un démon portant un vase, un motif analogue reproduit sur le manche d'un vase de bronze de style phénicien, provenant de Chypre. *Annali*, 1885, p. 197.

tombeaux du septième siècle, avec des scarabées phéniciens ou égyptiens, et des imitations grecques de ces produits orientaux [1]. Si nous devons chercher en Argolide le point d'où la technique des intailles s'est répandue dans le monde grec, elle a certainement survécu à la civilisation mycénienne; elle a seulement passé dans des mains moins habiles.

Comme on l'a déjà remarqué [2], la civilisation mycénienne n'a pas disparu brusquement; elle s'est propagée, à son déclin, sur certains points du monde grec, à Melos, à Rhodes, et jusqu'en Crète. L'étude des pierres gravées « des îles » confirme de tous points cette observation; elle nous montre la persistance, jusqu'au septième siècle, d'une technique pratiquée en Argolide, au temps où l'industrie de Mycènes est le plus florissante.

§ 5. — ORIGINE ET DATE DE LA CIVILISATION MYCÉNIENNE.

Nous avons différé jusqu'ici l'examen d'un grave problème, celui de l'origine et de la date de la civilisation mycénienne. C'est qu'en l'absence de textes précis, l'étude des monuments doit seule nous fournir des points de repère, et qu'il convenait de les examiner sans opinion préconçue.

Et d'abord, quel est le peuple qui a laissé en Argolide ces traces multiples de son activité? Parmi les solutions proposées, il en est qui ne trouvent plus de défenseurs. Telle est l'étrange thèse soutenue autrefois par Stephani, qui reconnaissait dans les sépultures de l'acropole de Mycènes les tombes de chefs barbares, Goths ou Hérules, amenés dans le Péloponnèse par les invasions du troisième et du quatrième siècle [3]. Réfutée d'une manière décisive par M. Percy Gardner [4], cette théorie n'offre plus aujourd'hui qu'un intérêt de curiosité. C'est par des arguments plus sérieux que M. Koehler a

1. Duemmler, *Mittheil. Athen*, 1886, p. 170 suivantes. Rossbach, *Arch. Zeitung*, 1883, p. 313.

2. Læschcke et Furtwængler, *Mykenische Vasen*, p. XIV.

3. *Compte Rendu de la commission arch. de St-Pétersbourg pour* 1877, p. 31 et suiv. M. E. Schulze a essayé de reprendre la théorie de Stephani, *Eine Kritische Untersuchung der Schliemann'schen Alterthümer*, Pétersbourg, 1880. (Extrait de la *Russische Revue*, t. XVI.)

4. *Journal of Hellenic Studies*, I, p. 91 et suivantes.

tenté de démontrer l'origine carienne des tombes de l'acropole [1]. Suivant lui, le style ornemental de Mycènes, emprunté en partie à la faune de la mer, doit être attribué à un peuple de marins ; or, Hérodote cite les Cariens comme les meilleurs marins de l'Archipel; ils fournissent des équipages aux vaisseaux de Minos, le représentant mythique de la thalassocratie crétoise. Ils ont en outre des établissements en Grèce, à Hermione, à Épidaure, à Mégare. En Attique, où l'on constate des traces si nombreuses de la culture mycénienne, certains noms géographiques, comme Brilettos, Ardettos, Hymettos, semblent, par leur sonorité exotique , trahir une origine carienne. Enfin le mode de sépulture pratiqué dans les tombeaux de l'acropole de Mycènes, les armes ensevelies avec les cadavres, font songer au passage où Thucydide parle des tombes cariennes de Délos. A l'appui de cette théorie, MM. Duemmler et Studniczka ont fait valoir de nouveaux arguments [2]; ainsi M. Studniczka s'est attaché à démontrer que les Mycéniens ignoraient l'usage de la fibule, qui servait à attacher les vêtements; or elle était employée par tous les Grecs, Ioniens, Éoliens et Achéens, qui ont précédé les Doriens sur le sol de l'Hellade.

Les découvertes récentes de Mycènes ont infirmé cette théorie, que M. Koehler fondait uniquement sur l'étude des tombes de l'Acropole. Elles ont prouvé la longue durée de la civilisation mycénienne, les analogies qu'elle présente, pour l'époque la plus récente, avec celle des poèmes homériques; en un mot, son développement continu jusqu'à l'époque des invasions doriennes. Ajoutons que les tombes de la ville basse ont livré des fibules, des miroirs, qui sont déjà d'un type grec. Si l'on soutenait encore l'hypothèse de l'origine carienne, il faudrait admettre que les Cariens ont eu en Argolide des établissements stables, et qu'ils s'y sont maintenus jusqu'à l'arrivée des Doriens, ce qui est historiquement impossible.

Les Cariens écartés, restent les Achéens. Il est bien difficile, croyons-nous, de méconnaître le caractère achéen de la civilisation de Mycènes et de Tirynthe; cette opinion est tout à fait d'accord avec les tradi-

1. *Mittheil. Athen*, III, 1878, p. 1-13.

2. Duemmler et Studniczka, *Mittheil. Athen.*, XII, 1887, p. 1-25. Cf. Paton, *Journal of Hell. Studies*, 1887, p. 69 et suivantes.

tions grecques [1]. Est-il besoin de rappeler que, dans les poèmes homériques, le royaume d'Argos est celui des princes achéens de l'Épopée? que, dans l'*Iliade*, Argos est qualifiée d'achéenne (Ἄργος ἀχαιϊκόν) [2]; qu'enfin, pour Thucydide, la dynastie représentée par les noms d'Atrée, de Thyeste et d'Agamemnon, est toute-puissante dans le Péloponnèse? La richesse de Mycènes à l'époque héroïque (πολυχρύσοιο Μυκήνης) est confirmée d'une façon éclatante par le témoignage des fouilles; or, Thucydide en fait remonter l'origine au fondateur de la dynastie achéenne des Pélopides, à Pélops, qui vient de Lydie dans le Péloponnèse : c'est « au moyen de trésors apportés d'Asie chez des populations indigentes qu'il établit son autorité parmi elles » [3]. L'historien grec ajoute que la suprématie des princes achéens s'étend sur les îles; ils possèdent une marine; Agamemnon règne « sur des îles nombreuses et sur tout le pays d'Argos ». Cela seul suffit à expliquer les rapports incontestables qui rattachent la civilisation de Mycènes à celle des îles de l'Archipel grec.

Mais si les fouilles de l'Argolide font revivre pour nous, avec une singulière précision, l'âge héroïque de la Grèce, quelle est l'origine de cette civilisation? Où a-t-elle pris naissance, pour se développer brillamment sous la dynastie des Pélopides? Nous l'avons déjà remarqué : elle n'est pas limitée aux pays occupés par les Achéens d'Homère. Les habitants de l'Attique, les Minyens d'Orchomène y participent également; elle dépasse de beaucoup les frontières de l'Argolide. D'autre part, elle se limite aux régions orientales de la Grèce propre, aux pays qui sont en bordure sur la mer Égée, comme si, importée d'Asie, elle s'était propagée par les îles jusqu'à la péninsule hellénique. Cette origine asiatique est indiquée par la légende de Pélops venant de Lydie et traversant la mer sur un chariot pour aborder dans le Péloponnèse. On a vu que les monuments la confirment de tous points. Nous avons constaté bien des emprunts faits à l'Asie, dans le style ornemental, dans la forme des tombes à coupole, dans l'emploi de la décoration métallique, dans les sujets des intailles.

1. Elle a été soutenue en dernier lieu par MM. Loeschcke et Furtwaengler, *Mykenische Vasen*, p. XI et suivantes, et par M. Schuchhardt, *Schliemann's Ausgrab.*, p. 349 et suivantes.

2. *Il.* IX, 141, XIX, 115.

3. Thucydide, I.

Mais où tous ces éléments divers se sont-ils combinés avec ceux que l'art de Mycènes doit à d'autres arts, à l'Égypte par exemple? Quel a été le foyer d'où cette culture a rayonné sur les îles et sur les côtes grecques? M. Milchhoefer a développé longuement une théorie ingénieuse suivant laquelle ce foyer aurait été la Crète, c'est-à-dire la grande île où les historiens les plus dignes de foi placent le premier État grec régulièrement constitué[1]. A vrai dire, les découvertes récentes ont singulièrement affaibli la valeur de cette hypothèse; nous avons peine à croire que l'art mycénien se soit constitué en Crète, et acclimaté en Argolide comme une importation. Quelles qu'en soient les origines lointaines, c'est bien en Argolide qu'il se forme; c'est là que nous le voyons traverser toutes les phases d'un développement régulier, pour aboutir à des productions originales comme les vases de Vaphio. Composite à ses débuts, il est devenu franchement indigène.

Quelles limites chronologiques pouvons-nous assigner à la période de floraison de l'art mycénien? Nous savons déjà qu'elle a été fort longue; mais les faits qui permettent d'en déterminer la durée sont bien peu nombreux. Pour la date supérieure, nous n'avons d'autres indices que le style des poignards trouvés dans les tombes de l'Acropole de Mycènes. Les modèles égyptiens auxquels on peut les comparer sont du seizième siècle. C'est donc faire un calcul assez modéré, que de placer au quinzième ou au quatorzième siècle les plus anciennes tombes de Mycènes[2]. Un scarabée portant le nom de la reine Ti, femme d'Aménophis III, a été trouvé dans les ruines du palais[3]; on peut en conclure qu'il était habité au treizième siècle. D'autres témoignages nous aident encore à établir avec l'Égypte des synchronismes qui ont une grande importance. Sur les peintures du tombeau de Ramsès III (douzième siècle), on voit représenté un vase analogue à ceux du style le plus développé de Mycènes[4]. Enfin, au cours de fouilles récentes entreprises dans le Fayoum, M. Flinders

1. *Anfänge der Kunst in Griechenland*, p. 122 et suivantes.

2. Cf. Loeschcke et Furtwaengler, *Mykenische Vasen*, p. XIII.

3. Ἐφημ. ἀρχ., 1887, pl. 13, n° 21. Schuchhardt, *ouvr. cité*, p. 328. On a aussi trouvé dans un tombeau de la basse ville un cartouche avec le nom d'Aménophis III.

4. Ἐφημ. ἀρχ., 1888, p. 156. Cf. Winter, *Sitzungsber. der arch. Gesellschaft*. (*Jahrb. des arch. Inst.* VI, 1891, *Arch. Anzeiger*, p. 37-38).

Petrie a découvert une nécropole contenant des vases de style mycénien; or cette nécropole est contemporaine de la fin de la XVIIIe dynastie égyptienne, et du commencement de la XIXe [1]. Il est donc légitime d'affirmer que la civilisation mycénienne est antérieure aux invasions doriennes, c'est-à-dire à 1104, si l'on suit la chronologie d'Ératosthènes; elle s'étend du quinzième au douzième siècle avant notre ère [2].

Il est très difficile de déterminer exactement l'époque où disparaît la culture mycénienne, et les causes de cette disparition. L'arrivée des Doriens, qui met fin à la puissance achéenne, a certainement provoqué en Argolide de graves bouleversements politiques et commerciaux; tous les archéologues sont d'accord pour y reconnaître une des causes capitales de l'arrêt de développement qui se produit alors. On sait déjà que les traditions grecques placent cet événement vers 1104. Mais même en acceptant cette date, en admettant que les Grecs ne l'ont pas reculée outre mesure, nous avons peine à croire que l'invasion dorienne ait eu pour résultat immédiat l'anéantissement de la culture mycénienne. La prise de possession du Péloponnèse par les Doriens s'est effectuée lentement; il n'y a pas eu, devant les nouveaux arrivants, une émigration en masse des anciens habitants; en 800, la ville d'Amyclæ est encore achéenne, quand les Spartiates s'en emparent, sous la conduite de Téléklos [3]. Une partie au moins de la population indigène a dû continuer à exercer son industrie, sous la domination des Doriens. Et, de fait, à côté des vases du style récent de Mycènes, on trouve des poteries à décor géométrique, du style du Dipylon, qui sont déjà contemporaines de la conquête dorienne. Les fouilles récentes

1. Flinders Petrie, *Kahun, Gurob and Hawara*, Londres, 1890. Cf. Winter, *Arch. Anzeig.* 1891, p. 38. On sait que des vases du style mycénien avaient déjà été trouvés en Égypte. Voir Lœschcke et Furtwaengler, *ouvr. cité*, p. 31.

2. Rappelons les dates qui ont été proposées jusqu'ici pour les tombeaux de Mycènes. M. Dumont les place au treizième ou au douzième siècle (*Céramiques de la Gr. propre*, I, p. 15); MM. Koehler et Newton leur assignent comme date le douzième ou le onzième siècle (*Mittheil. Athen*, VII, 249 et suiv. *Essays on Art and Arch.*, p. 284). Pour M. Helbig, ils sont du dernier quart de la période qui va de l'an 2000 à 1000 av. J. C. (*Das homer. Epos*, 2e éd., p. 71). Nous signalons seulement pour mémoire la théorie de M. Busolt, qui place la civilisation de Mycènes au temps des rois doriens d'Argos, c'est-à-dire après les invasions doriennes (*Griech. Geschichte*, I, p. 83-86). Cf. Ramsay, *Journal of Hellen. Studies*, 1888, p. 370.

3. Pausanias, III, 2-6. On connaît le mot du roi de Sparte, Cléomène, répondant à la prêtresse d'Athéna Poliade : « Je ne suis pas Dorien, mais Achéen. » Hérodote, V, 72.

tendent à confirmer de plus en plus l'existence de cette période de transition, qui a peut-être duré jusqu'au neuvième siècle. A la suite des luttes politiques, des migrations, de l'appauvrissement qui sont les conséquences de l'invasion dorienne, la culture mycénienne s'est éteinte graduellement; elle a disparu pour faire place à une civilisation nouvelle, beaucoup moins avancée, celle des conquérants hellènes.

Ainsi, dans l'histoire des origines de l'art grec, la période mycénienne représente une phase brillante, interrompue par un véritable arrêt de développement. On l'a dit justement : l'invasion dorienne est pour la Grèce « comme le début d'un long moyen âge », qui efface les traces d'une culture déjà florissante [1]. Il faudra plusieurs siècles pour que la Grèce regagne le terrain perdu, et se forme une seconde fois à l'école des arts orientaux.

1. S. Reinach, *Gazette des Beaux-Arts*, 1er nov. 1890, p. 432.

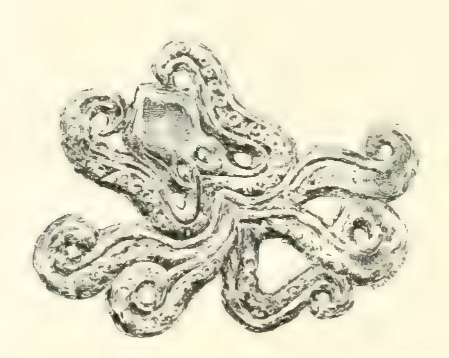


Fig. 37. — Poulpe en or trouvé dans le quatrième tombeau. (Schliemann, *Mycènes*, p. 350, fig. 424.)

CHAPITRE III

L'INDUSTRIE GRECQUE ET LES INFLUENCES ORIENTALES.

La période d'invasion qui amène dans la Grèce propre un flot d'envahisseurs, Thessaliens, Doriens, Étoliens, est remplie de trouble et d'agitation. C'est seulement après de longues années de luttes et de migrations, que les peuples helléniques finissent par se cantonner dans les différentes régions de la Grèce, dans les îles et sur le littoral de l'Asie Mineure. Les Doriens occupent une partie du Péloponnèse et les îles du sud de la mer Égée, Théra, Carpathos, Cos, Rhodes et la Crète. De l'Attique, les Ioniens émigrent dans les Cyclades du Nord, et prennent pied sur la côte asiatique, entre la vallée de l'Hermos et le Méandre. Les Éoliens s'établissent à Lesbos, et sur le littoral de l'Asie Mineure, entre l'Hellespont et l'Hermos. Un état politique plus stable, un contact plus étroit avec les peuples de l'Orient vont permettre aux Grecs de recommencer, avec plus de suite et plus de succès qu'à Mycènes, leur éducation artistique. Du neuvième au septième siècle, l'histoire de l'art grec est celle des efforts que font les Hellènes pour s'assimiler les procédés techniques de l'industrie orientale ; en même temps le génie de la race, qui éclate déjà si brillamment dans l'épopée, tend de plus en plus à s'affranchir et à se faire jour dans l'ordre de la production industrielle.

L'étude de cette période est complexe et difficile. Les monuments conservés sont rares et beaucoup plus voisins du septième siècle que du neuvième. En outre, cette initiation aux arts de l'Orient ne se fait pas avec une régularité méthodique : il faut compter avec la multiplicité des influences qui sont en jeu, et n'agissent pas partout avec la

même force ; plus actives chez les Grecs de l'Est, elles se manifestent avec plus de lenteur dans la Grèce continentale. Nous ne serons donc pas surpris d'en constater tout d'abord les traces dans la civilisation ionienne primitive, telle que la dépeignent les poèmes homériques.

§ 1. — L'ART HOMÉRIQUE.

L'épopée est le tableau fidèle de l'état social des Grecs ioniens, au neuvième et au huitième siècle. Nous n'avons pas à rechercher si, comme le veulent certains critiques, l'*Odyssée* ne nous fait pas entrevoir une civilisation plus récente encore ; c'est un fait connu que ce poème a reçu, au septième siècle, sa forme définitive. De même on a pu soutenir, non sans vraisemblance, que l'*Iliade,* plus ancienne, trahit, dans plusieurs passages, le souvenir de la culture mycénienne, et que ce poème a pu être, pour ainsi dire, ébauché dans la mère patrie [1]. Il nous est interdit d'entrer ici dans le détail. Aussi bien, après l'étude si pénétrante et si complète consacrée par M. Helbig à la civilisation homérique [2], nous n'avons qu'à choisir, pour la caractériser, quelques traits essentiels.

Comparée à la civilisation de Mycènes, celle des poèmes homériques accuse des différences assez marquées. Le fer, qui à Mycènes est un métal de luxe, est, dans l'épopée, d'un usage courant. Le mode d'ensevelissement des morts n'est plus le même. Les héros de l'*Iliade* sont brûlés sur un bûcher ; il n'est pas question du riche appareil funéraire que nous ont révélé les fouilles de l'Argolide. Pour l'architecture des murs de défense, Homère ne décrit rien qui rappelle les massives murailles de Mycènes et de Tirynthe ; les Éoliens et les Ioniens entourent leurs villes de palissades et d'ouvrages de terre. D'une manière générale, la civilisation homérique est moins avancée que celle de Mycènes.

L'industrie nationale existe cependant ; mais elle se borne à pro-

1. Voir Schuchhardt, *Schliemann's Ausgrabungen*, p. 353-364.

2. Helbig, *Das homerische Epos aus den Denkmälern erläutert*, Leipzig, 1887, 2e édition. On consultera aussi avec profit les pages où M. A. Dumont a résumé la question, *les Céramiques de la Grèce propre*, I, p. 152-158. Les travaux antérieurs sont très nombreux. Nous citerons en particulier Buchholz, *Die homerische Realien* ; Riedenauer, *Handwerk und Handwerker in den homerischen Zeiten*.

duire les objets d'usage nécessaires à la vie, les meubles, les armes, la poterie. Homère nomme des forgerons, des corroyeurs, des potiers, et même un fondeur en or (χρυσοχόος)[1]. Toutefois il ne cite aucun centre industriel, comme le seront plus tard Milet, Chalcis, ou Corinthe. Les procédés de la métallurgie sont peu développés ; c'est à l'aide de clous (ἧλοι) qu'on fixe les pièces de métal, or ou argent, servant à décorer les poignées d'épées, les sceptres, les sièges. Les plus beaux sièges dont le poète ait l'idée, les trônes des dieux, sont ornés d'appliques de métal assemblées par des clous d'argent (ἀργυρόηλοι)[2]. Pour la description des demeures les plus riches, il faut évidemment faire la part de la réalité et celle de la fiction poétique. Dans l'*Iliade,* c'est par ouï-dire, semble-t-il, que le poète connaît ces revêtements métalliques dont les édifices de Mycènes et d'Orchomène nous ont montré l'application. Il décrit vaguement le palais de Poseidon qui est en or, celui d'Héphaistos, qui est en bronze[3]. C'est seulement dans l'*Odyssée*, dans la description du palais d'Alkinoos et du *mégaron* de Ménélas, qu'il parle avec plus de précision des appliques de bronze, d'or ou d'argent, qui décorent les murs, les portes, les chambranles des portes[4]. La richesse toujours croissante des villes ioniennes, des rapports plus suivis avec l'Asie, ont pu lui donner une idée plus nette de ce mode de décoration.

En maint passage, les poèmes homériques attestent l'infériorité de l'industrie grecque par rapport à celle des Asiatiques. Le poète admire l'habileté des femmes cariennes et méoniennes qui savent teindre avec la pourpre les ornements d'ivoire des harnais[5]. Mentionne-t-il une belle armure, un vase précieux, une étoffe richement brodée ? Ces objets viennent de l'étranger : ce sont des produits de l'industrie phénicienne. La cuirasse d'Agamemnon est un présent du roi de Chypre, Kinyras[6] ; or Kinyras représente l'élément phénicien de la population chypriote. Ménélas possède deux cratères d'argent, présent du roi des

1. *Odyssée,* III, 425.
2. *Iliade*, XVIII, 388. Cf. Helbig, *op. l.*, p. 121.
3. *Iliade*, XIII, 21 ; XVIII, 369.
4. *Odyssée*, VII, 86, 90. IV, 71.
5. *Iliade*, IV, 141.
6. *Iliade,* XI, 19-28.

Sidoniens, Phaidimos [1]. Les beaux peplos qu'Hécube garde précieusement dans sa chambre ont été brodés à l'aiguille par des femmes de Sidon [2]. C'est un luxe que d'avoir, comme Ctésios, le père d'Eumée, une esclave phénicienne « habile à faire de beaux ouvrages » (ἀγλαὰ ἔργα εἰδυῖα) [3].

Bien que la colonisation des îles par les Grecs ait achevé d'en faire disparaître les factoreries et les comptoirs des Phéniciens, ceux-ci n'en restent pas moins, à l'époque homérique, les maîtres du commerce méditerranéen. C'est de Sidon, « la ville riche en bronze » (πολύχαλκος) que viennent les objets de luxe si recherchés des Grecs ioniens. A la fois pirates et marchands, les Phéniciens courent la mer Égée : leurs « vaisseaux noirs » sont bien connus des habitants des îles grecques, qui ne les voient pas sans défiance accoster sur leurs plages ; ils craignent ces étrangers âpres au gain, rusés, voleurs, dont le passage est fréquemment marqué par des actes de piraterie. On a souvent cité l'épisode de l'*Odyssée* où Eumée raconte son propre enlèvement par des Phéniciens. Ceux-ci abordent à Syros ; ils y restent toute une année à échanger leur cargaison contre les produits du pays ; leur chargement terminé, ils repartent, emmenant le fils d'un des notables de l'île [4]. Qu'on en rapproche le récit par lequel s'ouvre l'histoire d'Hérodote : les Phéniciens débarquant à Argos, où ils étalent sur la plage des marchandises assyriennes et égyptiennes ; des femmes du pays « debout autour de la poupe du navire » achetant ce qui est à leur goût ; enfin les marchands étrangers faisant une razzia d'esclaves parmi toutes ces femmes grecques, et mettant à la voile [5] ; on comprendra sans peine ce que peuvent être, à cette date, les rapports commerciaux des Phéniciens et des Grecs. L'Oriental représente une civilisation supérieure ; le Grec l'accueille et le redoute à la fois.

Quant au style des objets importés par le commerce chez les Grecs de l'époque homérique, il est assez difficile de le déterminer par des

1. *Iliade*, IV, 615-619.
2. *Iliade*, VI, 289.
3. *Odyssée*, XV, 417.
4. *Odyssée*, XV, 415-484. Cf. Dumont et Chaplain, *les Céramiques de la Grèce propre*, I. p. 145-146. Perrot et Chipiez, III, p. 888 et suivantes.
5. Hérodote, I, 1.

synchronismes rigoureux. C'est le type de l'industrie phénicienne du neuvième au septième siècle, c'est-à-dire de la période où les ateliers de Sidon et de Tyr subissent le contre-coup des changements politiques qui font successivement des Phéniciens les vassaux de l'Égypte et ceux de l'Assyrie. Pendant la domination égyptienne, alors qu'en échange d'un tribut, les marins de la côte syrienne jouissent paisiblement d'une sorte de monopole commercial, l'industrie phénicienne s'inspire de celle de l'Égypte. Nous en avons la preuve, grâce au témoignage de ces coupes de bronze, d'argent et d'or dont l'origine phénicienne est hors de doute, et qui se rencontrent en Assyrie, à Chypre, en Grèce et en Italie [1]. Les plus anciennes, celles que Layard a découvertes à Nimroud [2], accusent très nettement l'influence de l'Égypte. Après les campagnes d'Assour-Nazir-Habal (866) et surtout celles des Sargonides, à la fin du huitième siècle, la Phénicie subit le joug pesant de l'Assyrie; dès lors les motifs empruntés à l'art de la vallée de l'Euphrate tendent à devenir prépondérants dans la décoration phénicienne, sans toutefois éliminer complètement l'élément égyptien. Les boucliers votifs en bronze et les patères de métal trouvés en 1885 dans l'antre de l'Ida, en Crète, sont fort intéressants à ce point de vue; la part qui revient à l'Assyrie, dans les motifs de décoration, est considérable. Or, ces objets datent, semble-t-il, du huitième siècle [3].

On imagine volontiers que tous ces produits précieux, bronzes, tapis, où se déroulaient en longues zones les sujets favoris de l'ima-

1. Ces coupes de métal ont été etudiees en particulier par M. A. Dumont, qui en a dressé le catalogue (*Céramiques de la Grèce propre,* I, p. 112 suiv.), et par M. Perrot, *Hist. de l'art*, II, p. 735 et suiv., III, p. 751 et suiv. Pour la date, M. Perrot les place entre les années 1000 et 400. Plus récemment, M. P. Orsi a proposé de restreindre les limites chronologiques de la fabrication de ces coupes. Les plus anciennes, celles de Nimroud, qui proviennent du palais construit par Assour-Nazir-Habal, dateraient de la seconde moitié du neuvième siècle. Celles de Préneste se placeraient entre 673 et 527. C'est donc pendant environ 300 ans que l'industrie phenicienne aurait produit les objets de cette nature (*Museo italiano di antichità classica,* vol. II, p. 881-882. Cf. Helbig, *Cenni sopra l'arte fenicia* (*Annali dell' Inst. di Corr. arch.*, 1876).

2. Layard, *Monuments of Nineveh*, IIe serie, pl. LVII et suivantes.

3. Halbherr et Orsi, *Museo italiano di antichità classica,* vol. II, 1888, p. 691- 883. *Atlas*, pl. I-X. Les premieres trouvailles, dues au hasard, datent de 1884. Dans cette grotte, qui n'est autre que l'antre célebre du Zeus de l'Ida, on a découvert une riche serie d'objets votifs, et surtout des bronzes, les uns de fabrique phénicienne, les autres appartenant à l'industrie indigene. Cf. Fabricius, *Mittheil. Athen.* X, 1885, p. 59-72.

gerie orientale, devaient exercer sur l'esprit des Grecs d'Asie une étrange séduction. Ils les maniaient avec curiosité; ils en étudiaient la technique ; tout ce monde d'images éveillait en eux le sentiment de la forme plastique, et, par une sorte de suggestion, hâtait l'essor des facultés brillantes qui créent, dans l'épopée, tant de tableaux si heureusement conçus. C'est un lieu commun que de citer la description du bouclier d'Achille dans l'*Iliade* [1]. Bien qu'on l'ait maintes fois commentée et étudiée [2], nous nous y arrêterons cependant, comme à l'exemple le plus frappant de ces suggestions dont nous parlions tout à l'heure.

Rappelons brièvement les traits essentiels de cette œuvre compliquée. Le bouclier est entouré d'un rebord (ἄντυξ τρίπλαξ), et se compose de cinq zones. Au centre est représenté un sujet cosmique, la terre, le ciel, la mer, le soleil, la lune pleine, avec les principales constellations. Le poète énumère ensuite, dans l'ordre suivant, les sujets disposés sur les zones. D'abord, deux villes. Dans l'une, on voit réunies toutes les scènes qui résument la vie sociale et civile des Ioniens au temps d'Homère : des cérémonies nuptiales, des cortèges parcourant les rues à la lueur des torches, des chœurs de danse, des joueurs de flûte et de cithare; puis l'agora, où, en présence des vieillards assis en cercle sur des pierres polies, entourés de la foule que contiennent les hérauts, deux hommes disputent pour le rachat d'un meurtre. L'autre ville est assiégée par deux armées; les assiégés font une sortie sous la conduite d'Arès et d'Athéna, et essayent d'enlever des troupeaux; le combat s'engage sur les rives d'un fleuve entre les partis ennemis. Après les occupations de la paix et le tumulte de la guerre, voici les travaux des champs, le labour, la moisson, que surveille le maître, tandis que le repas se prépare sous un chêne;

1. *Iliade*, XVIII, 477-608.

2. L'étude du bouclier d'Achille a donné lieu à une série de travaux déjà longue. On trouvera une bibliographie détaillée dans Buchholz, *Homerische Realien*, vol. II, partie I, p. 365, note 5. Parmi les travaux les plus importants, nous citerons surtout : Petersen, *Kritische Bemerkungen zur ältesten Geschichte der griechischen Kunst*, Ploen, 1871. Matz, *Philologus*, XXXI, 1872, p. 614-619. Brunn, *Die Kunst bei Homer, und ihr Verhältniss zu den Anfängen der griech. Kunstgeschichte* (*Abhandlungen der Königl. bayer. Akademie der Wissenschaften*, I cl., XI Bd. III Abth.) et du même, *Ueber den Parallelismus in der Composition altgriechischer Kunstwerke* (*N. Rhein. Museum*, V. 1847, p. 340.) Helbig, *Sopra lo scudo di Achille* (*Annali dell'Inst.*, 1882, et *Das homerische Epos*, p. 395-416. On consultera aussi les histoires de la sculpture grecque d'Overbeck, de Murray, de Mrs Lucy Mitchell.

puis la vendange, et le retour joyeux des vendangeurs, au son de la cithare; plus loin encore un troupeau de bœufs attaqué par des lions, des pâturages, des étables, des chaumières de pâtres, enfin un chœur de danse, formé de jeunes filles et de jeunes garçons armés d'épées, autour duquel s'assemble la foule. Tout autour du bouclier, comme une bordure, se déroulent les ondes du fleuve Okéanos.

Une telle description, où le poète a retracé le tableau de la vie ionienne, où percent déjà le goût du détail qui fait image, le sentiment de la symétrie, en un mot des qualités tout à fait grecques, a-t-elle été inspirée par une œuvre réelle, ou faut-il la mettre au compte de la fantaisie poétique? Nous n'hésitons pas à reconnaître ici une pure création, qui n'a jamais existé que dans l'esprit du poète [1]. L'exécution technique de ce chef-d'œuvre aurait singulièrement excédé les moyens dont l'industrie grecque pouvait disposer. D'ailleurs la part de l'imagination y est très apparente. Comme le remarque avec justesse M. Helbig, il est impossible d'indiquer la place que les sujets occupent dans chaque zone; cette description s'adresse à des auditeurs que ravissent les tableaux évoqués par le chanteur, et qui se préoccupent peu de l'exactitude matérielle. Et pourtant, tout n'est pas de pure invention dans ce bouclier merveilleux. Pour en concevoir l'idée, il faut que le poète ait vu des œuvres analogues, quitte à dépasser ses modèles par l'abondance et par la richesse des détails qu'il imagine. Que peuvent être ces modèles, sinon des produits de l'industrie orientale? Telle est l'hypothèse qu'a très heureusement développée M. Murray; elle l'a conduit à restituer le bouclier d'Achille en juxtaposant des scènes empruntées aux monuments assyriens et égyptiens et aux coupes phéniciennes [2]. Ces scènes offrent, en effet, de frappantes analogies avec celles que décrit le poème homérique. On retrouve sur une patère d'argent d'Amathonte, la ville assiégée, avec ses tours et ses murailles garnies de défenseurs, et, dans la plaine, l'armée des assaillants [3]. Une coupe de bronze d'Idalion

1. C'est l'opinion soutenue par M. Helbig. Cf. Les remarques de M. A. Dumont, *les Céramiques de la Grèce propre*, I, p. 156-157.

2. Murray, *History of greek sculpture*, 2e éd., I, pl. I, p. 14 et suivantes.

3. Perrot et Chipiez, III, p. 775, fig. 547. Helbig, *Hom. Epos*, pl. I.

nous montre un chœur de femmes qui se tiennent par la main, précédé par des joueuses de flûte, de cithare, de tympanon [1]. Le sujet du lion attaquant un taureau, qui constitue un des épisodes des scènes pastorales décrites dans l'*Iliade*, est très familier à l'art oriental; nous l'avons déjà vu figuré sur des plaques d'or et des ivoires de Mycènes ou de Spata. Enfin, faut-il rappeler que la disposition par zone est le principe même de la décoration des coupes phéniciennes? Qu'elle ait été appliquée aux boucliers, cela n'est pas douteux. Depuis que nous connaissons les bronzes phéniciens de l'Ida crétois, il n'est plus besoin d'aller chercher des exemples dans les monuments de l'art assyrien, de rappeler le bouclier votif provenant de Van, en Arménie, cité par M. Helbig comme terme de comparaison. Les trouvailles de l'Ida ont livré des spécimens de boucliers votifs de fabrique phénicienne, ornés de zones concentriques [2], et autour desquels court une sorte de tresse qui pourrait bien être le commentaire le plus certain de l'ἄντυξ τρίπλαξ du bouclier homérique (fig. 38) [3].

Quant à la technique, les coupes phéniciennes, travaillées au repoussé ou gravées au trait, ne suffisent pas seules, croyons-nous, à l'expliquer. Le poète a l'idée d'une sorte d'incrustation ou de placage polychrome, et il s'attache curieusement à noter la différence des couleurs. La terre de labour est en or, ainsi que la vigne où sont réunis les vendangeurs; les grappes de raisin sont noires et les pieux qui soutiennent les ceps sont en argent : la vigne est entourée d'un fossé de couleur sombre (κυάνη κάπετος) et d'une palissade en étain. Dans les modèles auxquels sont empruntés ces détails d'exécution si précis, tous ces tons différents devaient évidemment être obtenus par l'application de minces feuilles d'or, d'argent et d'étain, et même au moyen d'un émail coulé dans les creux du métal qui sert de fond [4]. Il est donc légitime de penser à la technique

1. Perrot et Chipiez, *ibid.*, p. 673, fig. 482. Cf. un des boucliers votifs de l'Ida, *Museo italiano*, vol. II. Atlas, pl. IX, 2.

2. Celui que nous reproduisons est emprunté au *Museo italiano*, II, Atlas, pl. IX.

3. M. Loeschcke suppose que l'ἄντυξ τρίπλαξ est une tresse à triple rang, telle qu'on en voit dans le décor des anciens vases corinthiens. *Arch. Zeitung*, 1889, p. 159 (article de Furtwaengler).

4. Cf. Milchhoefer, *Anfange der Kunst*, p. 145-146.

des poignards de Mycènes, à ces procédés d'incrustation dont nous avons reconnu l'origine égypto-phénicienne. Si nous ne pouvons désigner avec certitude, pour l'époque homérique, des objets analogues,



Fig. 38. — Bouclier votif en bronze, de travail phénicien, trouvé dans l'antre de l'Ida (Crète).

appartenant aux fabriques de la Phénicie, il n'est pas invraisemblable d'admettre que cette technique y était restée en vigueur.

En résumé, l'œuvre qui représente, dans l'épopée, l'art le plus achevé, celle que le poète décrit avec complaisance comme une prodigieuse merveille, cette œuvre est une fiction ; les modèles orientaux seuls ont pu l'inspirer. Sans doute elle leur est supérieure à bien des égards, par le sentiment profond de la vie, par le rythme qui règle

si ingénieusement la composition. Mais pour que ces qualités puissent trouver leur emploi dans des œuvres réelles, il faut que l'industrie grecque s'initie péniblement à la pratique des procédés, à la connaissance de l'outillage nécessaire, en un mot, au métier; il faut qu'elle copie les produits étrangers, qu'elle enrichisse par des emprunts son style décoratif, encore bien pauvre et bien élémentaire. L'examen des monuments conservés va nous montrer comment s'accomplit cette évolution.

§ 2. — LE STYLE GÉOMÉTRIQUE.

A mesure que disparaissent, dans la Grèce propre et dans les îles, les vestiges de la civilisation mycénienne, on voit prévaloir un système d'ornementation qu'on désigne communément sous le nom de *style géométrique*. Ce terme exige une explication. Nous nous en sommes déjà servi en analysant les éléments de la décoration mycénienne; et, de fait, le style géométrique prend place sur les bijoux d'or et sur les vases peints de Mycènes, à côté du décor floral, végétal, et marin. Mais il s'agit, cette fois, d'un style géométrique pur, qui emprunte ses motifs aux lignes droites ou courbes, et exclut ces rinceaux fleuris, ces tiges enroulées dont les céramistes de Mycènes décorent souvent la panse de leurs vases. C'est un système d'ornementation très particulier, parfaitement ordonné, et dont le caractère propre est de rappeler, d'une façon frappante, le travail de la sparterie.

Pendant la période qui suit immédiatement la civilisation de Mycènes, ce style est adopté dans les îles grecques et dans certaines fabriques du continent hellénique pour la décoration des poteries. Mais il atteint son plus haut degré de perfection dans les vases qui proviennent d'une ancienne nécropole d'Athènes, située dans le Céramique extérieur, au nord-est de la porte du Dipylon [1]. Les tombes où

1. Sur la nécropole du Dipylon, voir Rayet et Collignon, *Histoire de la Céramique grecque*, p. 23, 24. Duemmler, *Mittheil. Athen*, XIII, 1888, p. 294, et les découvertes récentes mentionnées dans le *Bull. de corresp. hellén.*, XV, 1891, p. 443. Pour les vases du Dipylon, voir surtout Hirschfeld, *Annali dell' Inst.* 1872, p. 138, et *Monumenti inediti*, t. XI, pl. XXXIX et XL. Dumont et Chaplain, *les Céramiques de la Grèce propre*, I, p. 92-104. Kroker, *Die Dipylonvasen* (*Jahrbuch des arch. Inst.*, I, p. 95-125).

ces vases ont été trouvés contenaient en outre des armes, et surtout de longues épées en fer, ce qui accuse une date certainement postérieure à la civilisation de Mycènes. D'autre part, si nous cherchons le rapport chronologique des vases du Dipylon avec la civilisation décrite dans les poèmes homériques, il paraît très vraisemblable qu'ils sont également plus récents. Les sujets qui les décorent sont tout à fait grecs, et annoncent déjà quelques-unes des représentations familières à la céramique athénienne du sixième siècle. On voit figurées sur ces vases des cérémonies funéraires, avec l'exposition du mort, la lamentation et le cortège d'hommes à pied et de chars qui accompagnent le convoi funèbre; d'autres fois ce sont des chœurs de danse et des combats sur mer [1]. Tandis que, dans les poèmes homériques, les vaisseaux sont de simples bâtiments de transport, ici, ils sont armés en guerre et munis d'un éperon, comme les navires phéniciens du huitième siècle. Nous nous trouvons donc reportés à une date où la marine grecque est déjà formée. Par suite, c'est une hypothèse très plausible que de faire descendre jusqu'au septième siècle la période où sont fabriqués les vases du Dipylon du style le plus développé, ceux où la figure humaine, associée au décor géométrique, occupe une place prépondérante.

Ces personnages, hommes ou femmes, qui couvrent en files serrées les zones des vases du Dipylon, sont exécutés avec une étrange gaucherie. On en jugera par le fragment ci-joint, appartenant au musée du Louvre (fig. 39) [2]. Autour d'un lit funèbre, sur lequel est étendu le mort que protège un baldaquin quadrillé, des hommes debout et des femmes assises accomplissent les rites de la lamentation. Avec une naïveté enfantine, le peintre a dessiné une série de silhouettes qui répètent le même type : une tête trop petite, ressemblant à une tête d'oiseau, un buste en forme de triangle, à la taille très mince, auquel se rattachent, par des hanches proéminentes, des jambes figurées de profil ; enfin des bras grêles, sans épaisseur, qui se plient au coude par un angle vif. Sur d'autres vases du même style, les

1. Voir les fragments publiés par M. Cartault, *Monuments grecs* de l'Association des études grecques, n°s 11-13, 1882-1884, pl. 4.

2. J'emprunte cette figure à notre *Hist. de la Céramique gr.*, p. 27, fig. 19. Pour une description plus détaillée, voir le texte de O. Rayet.

femmes sont également nues; mais le peintre a accusé leur sexe, en indiquant par de petits traits la saillie des seins[1].

Dans ces peintures où l'art grec s'essaye timidement à rendre la figure humaine, quelle est la part de l'originalité nationale? Devons-nous y reconnaître de gauches imitations de modèles étrangers, ou bien les potiers grecs ont-ils spontanément créé ces formes rudi-



Fig. 39. — Fragment d'un vase du Dipylon. (Musée du Louvre.)

mentaires, qui rappellent les esquisses tracées par le crayon inhabile d'un enfant? M. Kroker suppose que certains détails caractéristiques dénotent l'influence de modèles égyptiens ; il signale en particulier la pose de profil, les proportions effilées à l'excès, et surtout la nudité des figures féminines qui fait penser au procédé des artistes égyptiens dessinant les formes du corps même dans les figures vê-

1. Voir surtout le grand vase du Musée d'Athènes représentant le convoi funèbre : *Monumenti inediti*, t. XI, pl. XXXIX-XLI. Cf. *Hist. de la Céramique grecque*, pl. I.

tues [1]. Mais ce sont là des rapports bien lointains et nous préférons voir ici des créations originales, telles que peut les concevoir un art encore dans l'enfance. Ajoutez que ce type de figures est dans une certaine mesure conventionnel; il s'adapte au décor géométrique, et c'est peut-être aussi la raison de sa persistance. Lorsque le style géométrique commence à admettre des éléments orientaux plus variés et plus souples de lignes, ces figures raides et anguleuses s'assouplissent à leur tour, et trahissent une observation plus directe de la nature [2].

La question se complique singulièrement si l'on considère non pas seulement la représentation de la figure humaine, mais l'ensemble de la décoration, et si l'on aborde le difficile problème de l'origine du style géométrique. Nous ne pouvons ici discuter en détail toutes les théories qui ont été proposées; nous nous bornerons à signaler celles qui méritent attention. Suivant l'opinion qu'ont successivement développée Semper et M. Conze [3] le style géométrique serait d'origine aryenne; les Hellènes l'auraient connu et pratiqué, ainsi que les peuples de l'Europe centrale, avant de commencer leur mouvement de migration du nord au sud, et ils l'auraient apporté en Grèce comme une sorte de patrimoine commun à toute la race aryenne [4]. A cette théorie s'oppose très nettement celles de MM. A. Dumont et Helbig, qui font une large part à l'influence orientale, et désignent comme le lieu d'origine du style géométrique la vallée de l'Euphrate et la Phénicie [5].

1. *Jahrbuch des arch. Inst.*, I, p. 101 et suivantes.

2. On constate très bien cette évolution dans une série de vases attiques qui font suite immédiatement aux vases du Dipylon, et montrent le passage du style géométrique pur au style oriental. Voir Boehlau, *Fruhattische Vasen* (*Jahrbuch des arch. Inst.*, II, 1887, p. 33-210).

3. Semper, *Der Stil in den technischen und tektonischen Kunsten*, Munich, 1860-1863, II, p. 138. Conze, *Zur Geschichte der Anfaenge griechischer Kunst* (*Sitzungsberichte der K. Akad. der Wissenschaften*, Vienne, 1870, p. 505; 1873, p. 221). Depuis, M. Conze a modifié sa théorie, en renonçant au système ethnographique, et en considérant le style géométrique comme étant commun à tous les peuples, au début de leur développement artistique. *Oggetti di bronzo trovati nel Tirolo meridionale, lettera a W. Helbig*. (*Annali dell' Inst.* 1877.)

4. O. Rayet a repris la théorie de M. Conze, en attribuant aux Ioniens de l'Attique le rôle principal dans la diffusion du style géométrique en Grèce. (*Hist. de la Céram.*, p. 35.) MM. Loeschcke et Furtwaengler réclament au contraire pour les Doriens la paternité de ce style. (*Mykenische Vasen*), p. XI-XII.

5. A. Dumont et Chaplain, *ouvr. cité*, I, p. 90-92. Helbig, *Homerische Epos*, p. 36-37 et *Annali dell' Inst.*, 1875, p. 221.

A vrai dire, aucune de ces deux théories ne nous satisfait complètement. Il est difficile d'admettre que le style géométrique ait pu apparaître en Grèce tout formé, et qu'il y ait été importé à la suite d'une migration de peuples, puisqu'on en trouve déjà les éléments à Mycènes [1]. Et d'autre part les preuves alléguées en faveur de l'origine asiatique ne sont pas de celles qui entraînent la certitude. M. Boehlau nous paraît avoir indiqué une solution plus juste, en s'attachant à démontrer que le style géométrique du Dipylon dérive, par une évolution graduelle, de celui de Mycènes [2]. Imaginez, en effet, que le décor linéaire de Mycènes, très souple et très varié, soit ramené à des formes rigides ; que la spirale, par exemple, se fractionne en lignes articulées à angles droits, et devienne le méandre ; que les enroulements de lignes courbes deviennent des cercles concentriques, tracés au compas : vous aurez une idée de la transformation qui a pu donner naissance au style du Dipylon. Sans doute, la présence en Grèce des tribus helléniques arrivant du nord n'a pas été étrangère à cette évolution ; il est fort possible que les nouveaux venus, Doriens et Ioniens, apportant les qualités propres de leur race, aient contribué à donner au style géométrique sa physionomie originale, à tirer des éléments épars dans la décoration mycénienne un système ornemental régulier, bien coordonné, et méthodiquement conçu. Mais rien ne nous oblige à admettre une sorte d'irruption violente d'un style nouveau, qui aurait brusquement supplanté celui de Mycènes.

Si nous avons insisté sur cette question, malgré le caractère forcément abstrait des discussions qu'elle soulève, et l'incertitude des conclusions auxquelles on aboutit, c'est que le style géométrique n'est pas employé seulement pour la décoration des poteries peintes : l'industrie métallurgique des Hellènes n'en connaît pas d'autre, jusqu'au moment où elle

1. Voir, par exemple, Loeschke et Furtwaengler, *Myken. Vasen*, pl. XXVII.

2. M. Boehlau a développé cette théorie dans un intéressant article intitulé *Böotische Vasen* (*Jahrbuch des arch. Inst.*, III, 1889, p. 325-364). Il remarque que le style géométrique se retrouve à Chypre, où il a peut-être été apporté du Péloponnèse par les Arcadiens, avant les invasions doriennes (cf. Duemmler, *Mitthed. Athen*, 1888, p. 290). Le même principe de décoration se développe dans toute une série de vases béotiens, avec des caractères différents de ceux qu'il affecte au Dipylon. D'après M. Boehlau, ce style de Béotie est parallèle à celui du Dipylon : il dérive comme lui d'éléments plus anciens, qui sont ceux de Mycènes.

commence à s'inspirer, elle aussi, des modèles orientaux. Grâce aux fouilles exécutées sur l'emplacement des plus anciens sanctuaires, nous connaissons avec une singulière précision ce qu'était l'art du métal en Grèce, vers le huitième siècle. A Olympie[1], à Dodone[2], dans cette vallée reculée de l'Épire où les tribus helléniques avaient apporté le culte de Zeus Naïos et de Diona, les couches les plus profondes du sol ont livré une série d'objets votifs en bronze, remontant à une date très lointaine. Ce sont des plaques de bronze, servant à la décoration de meubles en bois, ou formant le rebord (ἄντυξ) de boucliers en cuir ; ce sont encore des fragments de grands bassins, ou de trépieds votifs, consacrés par la piété des fidèles. Ces pièces de métal étaient ajustées mécaniquement, au moyen de rivets, suivant l'ancienne technique désignée dans les textes sous le nom d'ἐμπαιστικὴ τέχνη[3]. Or, c'est le procédé que décrit Homère dans l'*Iliade;* quand Héphaistos fabrique ses trépieds merveilleux, c'est au moyen de clous qu'il assemble les pièces battues au marteau[4]. La décoration des plus anciens bronzes de Dodone et d'Olympie consiste en un travail de gravure au trait, qui reproduit les principaux éléments du style géométrique : des cercles concentriques, reliés entre eux par des tangentes, des zigzags, des dents de loup, des chevrons remplis par des hachures ou par un travail au pointillé[5]. Au point de vue du style ornemental, il y a une étroite parenté entre ces bronzes et les vases à décor géométrique des îles et du Dipylon.

Les analogies ne sont pas moins frappantes, si l'on considère les représentations d'animaux. Parmi les bronzes d'Olympie, on trouve en grand nombre des petites figures d'oiseaux ou d'animaux, chevaux, cerfs, bœufs, qui couronnaient le rebord des trépieds, ou qui, placées

1. Sur les bronzes d'Olympie, voir Furtwaengler, *Die Bronzefunde aus Olympia und deren Kunstgeschichtliche Bedeutung* (*Abhandl. der Akad. der Wissenschaften zu Berlin*, 1879, *Philos. histor. Klasse, Abh. IV*), et surtout le recueil publié par le même savant dans le grand ouvrage d'ensemble consacré aux fouilles d'Olympie : *Olympia, Die Ergebnisse der von dem Deutschen Reich veranstalteten Ausgrabung, Text-Band IV, Die Bronzen*, par Adolf Furtwaengler. Berlin, 1890.

2. Voir Carapanos, *Dodone et ses ruines*, Paris, 1878.

3. Athenée, XII, p. 488 B. Cf. l'article *Cælatura.* (*Dictionn. des antiquités grecques et romaines* de MM. Daremberg et Saglio.)

4. *Iliade*, XXVIII, 378.

5. Voir *Dodone*, pl. XLIII, fig. 1-2-3, et les commentaires de M. Heuzey, p. 221. Cf. *Olympia, Die Bronzen*, pl. XXXI-XXXIII, p. 81 suiv.

sur des bases, avaient été dédiées en guise d'ex-voto [1]. Elles sont traitées exactement dans le même style que les animaux des anciens vases d'Athènes; elles offrent les mêmes formes raides, les mêmes caractères primitifs; telle figurine de cheval trouvée à Olympie, avec son décor gravé et pointillé, peut être rapprochée des chevaux modelés en terre cuite qui ornent le couvercle de certaines pyxis du Dipylon [2]. C'est même une hypothèse assez plausible d'admettre que la métallurgie a fourni des modèles aux décorateurs de vases. L'idée d'un décor en silhouette a pu être suggérée aux potiers par l'imitation d'objets en bronze coulé, tels que nous en connaissons aujourd'hui, grâce aux trouvailles faites en Crète. A côté des produits de l'industrie phénicienne, on a recueilli dans l'antre de l'Ida de curieux bronzes qui appartiennent certainement à l'art indigène; ce sont des fragments provenant de supports de cratères ou de bassins. Tous ces bronzes ont été coulés. Entre les baguettes métalliques qui dessinaient la forme du support, s'encadrent des sujets inspirés par le même esprit que les représentations du Dipylon; un navire avec ses rameurs (fig. 40), des guerriers montés sur leur char de guerre, des chasseurs, des scènes de la vie pastorale [3]. Vous retrouvez aussi, dans les types d'hommes et d'animaux, les mêmes contours naïfs qui donnent aux figures du Dipylon un caractère si particulier. Si l'on ne peut conclure avec certitude que les bronzes de cette nature sont antérieurs aux vases géométriques à personnages, et qu'ils ont exercé une influence sur le style de la peinture, on ne se refusera pas cependant à constater entre ces produits un apparentage évident.

Quand l'industrie métallurgique fait servir la figure humaine à l'ornementation des objets travaillés au repoussé, ou gravés au trait, elle reste fidèle au style qui prévaut dans la céramique. Nous citerons comme exemple un bandeau d'or, trouvé à Corinthe, et appartenant aujourd'hui à l'Antiquarium de Berlin (fig. 41) [4]. La plaque d'or est

1. *Bronzefunde aus Olympia*, p. 19-20. *Olympia, Die Bronzen*, pl. X-XIV, p. 29 suiv.

2. Cf. Rayet et Collignon, *Hist. de la Céramique grecque*, p. 33, fig. 21.

3. *Museo italiano di antichita classica*, Atlas, pl. XI. Cf. les remarques de Trendelenburg, *Jahrbuch des arch. Inst.* V, 1890. (*Arch. Anzeiger*, p. 24.)

4. *Arch. Zeitung*, 1884, pl. 8, fig. 1. Cf. pl. 9. 1, un bandeau d'or analogue, conservé à Copenhague, et provenant d'un tombeau du Dipylon. M. Staïs a trouvé à Trézene un bandeau d'or à decoration géometrique du même style : Δελτίον ἀρχαιολογικόν, 1889, p. 164.

divisée dans sa largeur en deux zones, que remplissent des files de personnages. Voici d'abord, mêlés à des cavaliers, des Centaures dont les pieds de devant sont ceux d'un homme , et qui portent des ra-

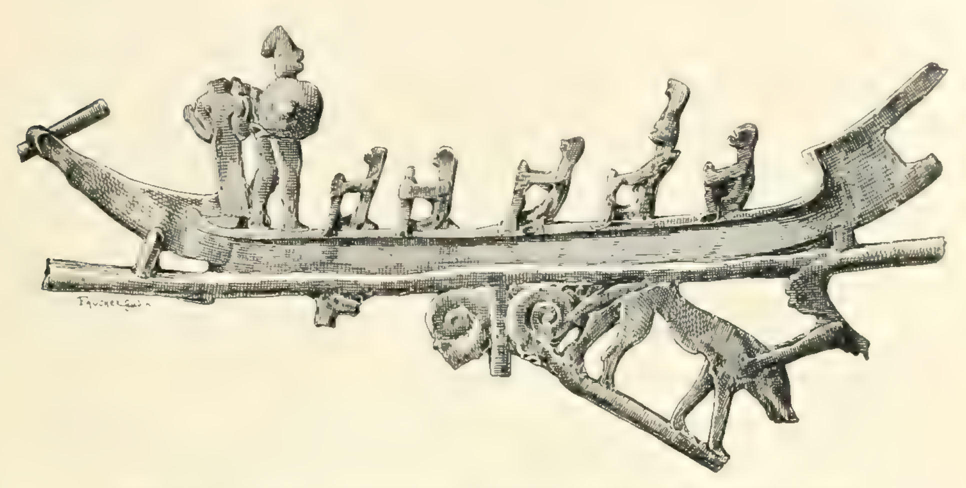


Fig. 40. — Fragment d'un support de cratère trouvé dans l'antre de l'Ida (Crète). D'après le *Museo italiano di antichità classica*, Atlas, pl. XI.

meaux ; plus loin une file d'hommes se tenant par la main, comme pour former un chœur de danseurs ; au milieu d'eux, est figurée la victime destinée au sacrifice. Comme sur les vases du Dipylon, ces personnages

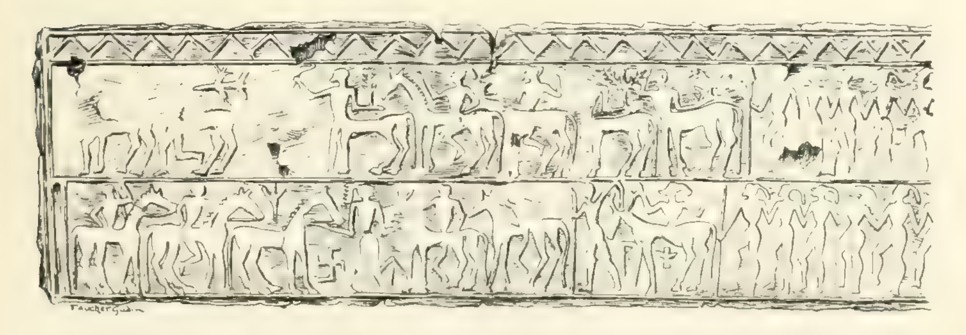


Fig. 41. — Bandeau d'or estampé trouvé à Corinthe. (Antiquarium de Berlin.)

portent sur la tête une aigrette, qui paraît implantée dans le crâne, et indique tant bien que mal le casque dont ils sont coiffés. Avec quelques variantes, la zone inférieure reproduit le même sujet.

Il serait facile de multiplier les exemples, de montrer, avec plus d'insistance, le parallélisme absolu qui existe entre la décoration du métal

et celle des vases peints. Ainsi, en Béotie, dans les tombeaux contenant des vases du style géométrique béotien, on a recueilli des fibules, des bandeaux de bronze gravés au trait, où se retrouvent toutes ces figures d'hommes, de chevaux, d'oiseaux, de poissons, ces scènes navales, qui constituent le répertoire habituel des potiers [1]. Mais il faut se borner; aussi bien, pour le sujet qui nous occupe, nous n'avons qu'à retenir des conclusions générales : ce sont les suivantes.

Dans les ateliers de la Grèce continentale et des îles les plus voisines, là où l'industrie hellénique est en quelque sorte livrée à ses propres forces, le style qui prévaut est le style géométrique. Il n'apparaît pas tout formé, comme on l'a dit quelquefois; on aperçoit les rapports qui le rattachent au style mycénien, dont il dérive; mais il se constitue avec des caractères propres, très originaux, qui le distinguent à première vue. Il n'y a aucune raison plausible de refuser aux Hellènes sinon l'invention, au moins le développement méthodique de ce système ornemental, qui est appliqué, avec une singulière uniformité, à tous les produits de l'industrie primitive, aux bronzes comme aux poteries [2]. La part d'influence orientale, si elle existe, est très faible. Enfin, à une date qu'on peut placer dans le cours du septième siècle, sous l'influence des modèles orientaux et même des produits importés par les colonies grecques de l'Est, ce style commence à se modifier. Nous connaissons des monuments qui forment la transition entre le style géométrique pur, et celui dont nous allons indiquer les principaux caractères, à savoir le style oriental.

§ 3. — LE STYLE ORIENTAL.

Étudier en détail le développement du style oriental dans les pays

1. Bandeau de bronze et fibules trouvés à Thèbes; *Annali dell' Inst.* 1880, *Tav. d'ag.* G. 1-5 et p. 122-125. Cf. Boehlau, *Jahrbuch des arch. Inst.*, III, 1889, p. 362 et suiv. Fibules gravées au trait provenant de Béotie. Dans ses fouilles à Élatée, M. P. Paris en a également trouvé d'intéressants spécimens. *Bull. de corresp. hellén.*, XII, 1888, p. 57.

2. Nous ne pouvons aborder ici une question très complexe, celle du rapport qui existe entre le style géométrique de la Grèce et celui qu'on observe dans l'Italie du Nord, dans la vallée du Pô, et dans l'Etrurie septentrionale. Voir, sur cette question, J. Martha (*l'Art étrusque*, p. 72-73), qui reconnaît une influence hellénique dans les objets à décor géométrique provenant des plus anciennes tombes de l'Etrurie.

grecs, est une tâche ardue, complexe, qui dépasserait les limites où nous devons nous enfermer. En fait, l'histoire des influences exercées par l'art des vieilles civilisations de l'Asie et de l'Égypte sur l'industrie grecque, aux huitième et septième siècles, est celle des progrès de la colonisation hellénique en Asie Mineure. A la suite des migrations qui ont refoulé vers les rivages de la côte asiatique les tribus éoliennes et ioniennes, après le mouvement d'expansion qui a poussé vers l'Orient le trop-plein des populations établies sur le continent et dans les îles, la mer Égée est devenue un lac hellénique. Depuis l'Hellespont jusqu'à la Carie, le littoral asiatique s'est couvert de cités florissantes, habitées par une race active et industrieuse. Les villes ioniennes, Phocée, Clazomène, Érythrée, Téos, Lébédos, Colophon, Éphèse, Myonte, Priène, Milet, Chios, Samos, prospèrent rapidement grâce à leur commerce et à leur marine. Dès le huitième siècle, les marins de Milet poussent jusqu'aux côtes de la Propontide, et y fondent à leur tour des colonies, comme Trapezonte et Cyzique. Au sud, les Doriens venus d'Argos, de Trézène, d'Épidaure, occupent les Sporades méridionales une partie de la Crète, la grande île de Rhodes, enlevée aux Phéniciens, et les côtes de la Carie.

Resserrés entre la mer et les populations de l'intérieur, sur une bande étroite de territoire, les Grecs d'Asie sont en contact perpétuel avec les Asiatiques; souples, habiles, avisés, ils savent entretenir avec eux des relations amicales, et profiter des enseignements qu'ils en reçoivent. Les villes qui bordent le golfe d'Éphèse ont pour voisins immédiats les Lydiens ; or, la Lydie est un état puissant et commerçant[1] ; la dynastie des Mermnades, qui à la fin du huitième siècle, a remplacé celle des Héraclides, est célèbre par ses richesses. Les tapis brodés à la mode assyrienne, les étoffes teintes en pourpre et en écarlate, les objets manufacturés d'or ou d'argent, qui constituent la principale industrie de Sardes, affluent sur le marché grec : ce sont autant de modèles dont peut s'inspirer l'industrie naissante des Hellènes. Si nous connaissons encore mal l'art lydien, il est permis de croire qu'il subit fortement à cette époque l'influence de l'Assyrie, en raison des relations politiques que les Mermnades en-

1. Hérodote dit des Lydiens « πρῶτοι δὲ καὶ κάπηλοι ἐγένοντο ». I, 94.

tretiennent avec Ninive. Plus au nord, les Grecs de Phocée et de Cymé entrent en rapport avec la Phrygie, dont l'art, tel qu'il nous est connu par les récentes découvertes de M. Ramsay, conserve encore tant de survivances de l'art hétéen [1]. A Rhodes, dans cette île où les Phéniciens ont eu des établissements prospères, les Doriens retrouvent la trace de leurs prédécesseurs; ils occupent une sorte de poste avancé, qui les met en contact, par la mer, avec Chypre et avec la Syrie. Enfin, dès le septième siècle, l'Égypte s'ouvre au commerce grec. Ce ne sont pas seulement les mercenaires ioniens et cariens à la solde de Psamétik qui pénètrent dans le Delta. Vers la même époque, les Milésiens paraissent à l'une des embouchures du Nil, et y fondent un compoir. Plus tard, sous Amasis (570), la ville de Naucratis devient un véritable marché grec; profitant de la libéralité du roi, les marchands de Samos, de Chios, de Milet, de Clazomène, de Rhodes, d'Halicarnasse s'y établissent, et y jouissent d'une sorte de monopole commercial [2]. Ainsi à l'époque où l'industrie grecque commence à sortir de l'état d'infériorité qu'accuse encore l'épopée, au moment où elle est mûre pour le progès, la Grèce asiatique est comme enserrée dans un réseau d'influences étrangères. L'Asie et l'Égypte lui fournissent des modèles qu'elle imite d'abord docilement, et dont elle s'assimile le style, quitte à réagir ensuite énergiquement, et à dépasser ses maîtres.

C'est, comme il faut s'y attendre, dans l'art industriel que les influences orientales se manifestent le plus clairement. Les vases peints les plus anciens provenant des fabriques de l'Est nous offrent, à ce point de vue, le témoignage le plus concluant. Il serait trop long d'étudier ici dans le détail l'évolution qui s'accomplit dans le style céramique; nous devons renvoyer le lecteur aux chapitres consacrés par M. Albert Dumont aux vases peints de Rhodes et de Milo [3].

1. Voir Ramsay, *A Study of Phrygian Art* (*Journal of Hellenic Studies*, IX, 1888, pp. 350-382, X, 1889, pp. 147-189. Cf. Perrot et Chipiez, t. V, pp. 1 et suiv.

2. Nous n'avons pas à discuter ici la date de l'établissement des Grecs à Naucratis. On sait que les fouilles exécutées par M. W. M. Flinders Petrie ont mis au jour les vestiges de la Naucratis grecque. Voir Flinders Petrie, *Naukratis, Third Memoir of the Egypt Exploration Fund*, Londres, 1886. Sur la date des établissements grecs voir Gardner, *The Academy*, 14 mai 1887; Hirschfeld, *Rhein. Museum*, N.S., t. XLII, p. 209; E. Pottier, dans Dumont et Chaplain, *Les Céramiques de la Grèce propre*, I, p. 311.

3. Dumont et Chaplain, *les Céramiques de la Grèce propre*, I, p. 160, p. 213. Pour l'étude des cé-

M. Dumont a montré, avec une grande précision, comment le style oriental s'associe d'abord au style géométrique pour devenir ensuite prépondérant ; il a dressé, avec non moins de soin, la liste des éléments décoratifs empruntés soit à l'Égypte, soit à l'art de l'Assyrie, tel qu'il s'est développé du dixième au septième siècle [1]. Tous ces faits sont aujourd'hui bien connus. C'est à l'art égypto-phénicien



FIG. 42. — Pinax de Camiros (Rhodes). D'après Salzmann, *La Nécropole de Camiros.*

qu'appartiennent le sphinx, l'oiseau à tête humaine, où les Grecs ont trouvé le prototype de la Sirène et de la Harpye, les griffons séparés par une palmette ou par une fleur, voire même les animaux sacrés, tels que le bélier ou le taureau. Pour ne citer qu'un exemple, un pinax trouvé à Camiros, dans l'île de Rhodes, nous montre un taureau retournant la tête, traité dans le style égyptisant qui est si familier aux

ramiques des villes grecques d'Asie Mineure, comme Phocée, Clazomène, Cymé, voir Puchstein, *Annali d. I. Inst.*, 1883, p. 168 ; Rayet, *Hist. de la céram. grecque*, p. 44 ; Duemmler, *Roem. Mittheil.*, 1887.

1. *Ibid.*, I, ch. IX, p. 104 et suivantes.

céramistes rhodiens (fig. 42)[1]. D'autre part, les tapis de la Lydie, les coupes phéniciennes, où les orfèvres de Tyr mélangent les sujets assyriens et égyptiens, fournissent à l'industrie grecque les modèles de ces zones étroites où s'encadrent des frises d'animaux passant, bouquetins, antilopes, taureaux, lions; où la composition, très serrée, est rendue plus compacte encore par les motifs végétaux, rosaces, palmettes, qui remplissent les vides. C'est aussi l'Asie qui a créé le type de ces divinités ailées, à la forme bizarre ou monstrueuse, du Dagon ou de l'Oannès à queue de poisson, de l'Anat aux ailes recoquillées, tenant deux animaux, oiseaux ou lions, qu'elle étrangle ou qu'elle a saisis par la queue.

L'imitation des modèles étrangers se fait sentir énergiquement dans les produits de la Grèce orientale. Mais, si inféodée qu'elle soit au décor géométrique, l'industrie de la Grèce continentale n'y échappe pas. De proche en proche, le style nouveau, très riche, très varié, pénètre dans les ateliers de la Béotie, de l'Attique et du Péloponnèse, et y supplante les formes rigides de la décoration géométrique. Les deux villes que leur situation privilégiée et une grande activité industrielle désignent naturellement pour introduire le style oriental dans la Grèce européenne, sont Chalcis et Corinthe. Dès le huitième siècle, elles ont accaparé, au détriment de l'Argolide, tout le commerce de la péninsule. Chalcis, qui exploite les abondantes mines de cuivre de l'Eubée et de la presqu'île de la Chalcidique, est un des centres principaux de l'industrie du métal[2]; c'est elle qui fournit aux bronziers de Corinthe la matière première, et elle exporte jusqu'en Italie les produits de son industrie[3]. Est-il besoin de rappeler que les deux villes rivales prennent la tête du mouvement de colonisation dirigé vers l'Ouest, et que leurs colons abordent les premiers en Sicile et sur les côtes italiennes?

Le caractère oriental des plus anciens vases corinthiens est bien

1. A. Salzmann, *La Nécropole de Camiros*. De Longpérier, *Musée de Napoléon III*, pl. LIII.

2. Sur l'industrie chalcidienne, voir Blümner, *Die gewerbliche Thätigkeit der Völker des klass. Alterthums*, p. 87. Büchsenschütz, *Die Hauptstätten des Gewerbfleisses im klass. Alterthume*, p. 32, 72.

3. M. Helbig attribue une origine chalcidienne à une série de vases de bronze trouvés à Capoue et à Cumes. (*Annali dell' Inst.*, 1880, p. 223, pl. V-VII.) Cf. Von Duhn, *Annali*, 1879, p. 119, et *Mon. Inediti*, XV, pl. VI. Sur les rapports commerciaux entre Chalcis et l'Étrurie, voir J. Martha, *l'Art étrusque*, p. 104, 117. Cf. Milchhoefer, *Die Anfänge der Kunst*, p. 210-211.

connu. Il est plus intéressant de constater l'apparition du style nouveau dans la zone d'action de l'industrie chalcidienne, c'est-à-dire en Béotie. M. Boehlau a étudié toute une série de vases béotiens qui montrent cette évolution [1]; un des exemples plus caractéristiques est un coffret en terre cuite, trouvé à Thèbes, sur l'une des faces duquel est représentée l'Artémis persique et à côté d'un cheval [2]; le décor rappelle celui des céramiques rhodiennes, et le souvenir de l'ancien style géométrique y est presque nul. De même, en Attique, on voit le style anguleux du Dipylon s'assouplir et faire place à une ornementation plus libre. Les figures perdent leur raideur;

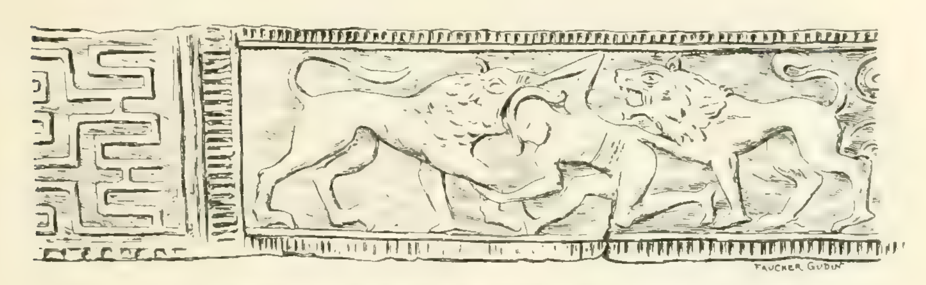


Fig. 43. — Bandeau d'or, trouvé dans un tombeau près du Dipylon, à Athènes.

des palmettes, des rinceaux fleuris viennent remplir les zones qui courent sur la panse des vases; les animaux orientaux entrent dans le répertoire des potiers [3]. C'est vers le milieu du septième siècle, semble-t-il, qu'on peut placer cette période de transition.

A coup sûr, les objets de métal importés des colonies grecques de l'Est ont joué un rôle important dans la diffusion du style oriental. Nous pouvons signaler quelques-uns de ces produits. C'est d'abord un bandeau d'or, trouvé dans un tombeau d'Athènes, avec des vases du type du Dipylon (fig. 43) [4]. Le sujet, reproduit deux fois symétriquement, est un de ceux que répète à satiété l'art phénicien de la se-

1. Boehlau, *Boeotische Vasen*, *Jahrbuch des arch. Inst.*, III, 1888, p. 356.

2. *Ibid.*, p. 357.

3. Boehlau, *Frühattische Vasen*, *Jahrbuch des arch. Inst.*, II, 1887, p. 33, 66. Cf. pl. 4-5. Le skyphos Burgon (Rayet-Collignon, *Céram. grecque*, p. 43, fig. 25) est aussi un exemple de cette transformation.

4. *Arch. Zeitung*, 1884, pl. 9, fig. 2. Cf., pour le style et le décor, un bandeau d'or trouvé également en Attique, et qui a fait partie de la collection E. Piot. *Collect. Eug. Piot*, nº 501, p. 105, avec figure.

conde époque, à savoir un homme attaqué par deux lions; il est encadré dans un décor qui rappelle celui du tombeau de Midas en Phrygie. C'est à peine une hypothèse que de reconnaître ici une importation [1]. Voici d'autre part une plaque d'or décorée de reliefs, trouvée à Éleusis (fig. 44) [2], qui est peut-être d'origine rhodienne. Dans la bordure rectangulaire et dans la zone médiane, on retrouve sans trop de surprise des réminiscences de la décoration mycénienne, des rosaces et des spirales. Quant aux deux autres zones, elles montrent des lions surprenant des cerfs et un bouquetin, ou s'attaquant à des hommes.

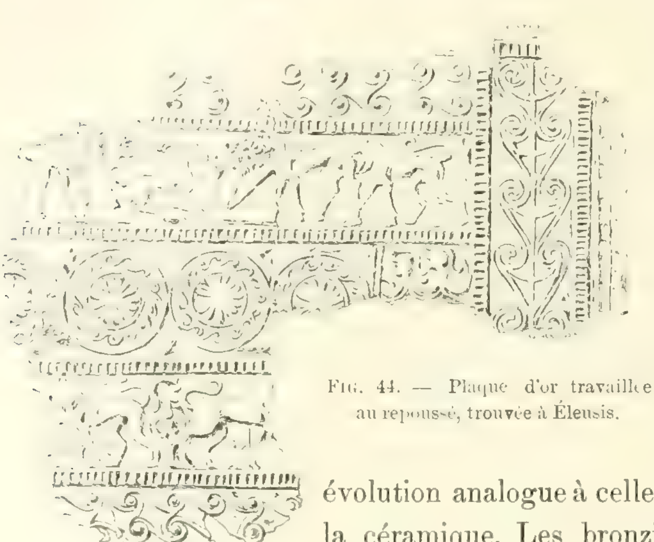


Fig. 44. — Plaque d'or travaillée au repoussé, trouvée à Éleusis.

De pareils modèles étaient bien faits pour amener, dans l'industrie du métal, une évolution analogue à celle qui se produit dans la céramique. Les bronziers de Chalcis, de Corinthe et du Péloponnèse s'inspirent, eux aussi, de tous ces éléments décoratifs qui dérivent de l'Orient et de l'Égypte. Rien n'est plus instructif à cet égard que l'étude des bronzes d'Olympie; ils montrent, avec une parfaite évidence, comment le style oriental succède au style géométrique, et avec quel empressement l'industrie métallurgique adopte un système de décor beaucoup plus riche et plus varié que l'ornementation linéaire. Sur les plaques travaillées au repoussé, on voit apparaître les guirlandes de fleurs et de boutons de lotus, les palmettes élégantes,

1. Ce motif a été imité par les peintres de vases à l'époque de transition dont nous avons parlé. Il se retrouve presque identiquement sur un vase attique conservé à Copenhague, *Arch Zeitung*, 1885, pl. 8.

2. Ἐφημ. ἀρχ. 1885, pl. 9, 1-2. M. Boehlau signale l'analogie qu'elle présente avec les *pithoi* en terre cuite ornés de figures estampées, tels qu'en fabriquaient les Rhodiens. *Jahrbuch des arch. Inst.*, II, p. 61.

qui jouent un grand rôle dans le décor des vases. Il y a plus : les bronziers imitent, eux aussi, la décoration par zones des tapis orientaux. Un spécimen très remarquable de l'influence exercée par les tissus brodés de la Lydie ou de la Phénicie sur le style métallique est une belle plaque de bronze d'Olympie, travaillée au repoussé, et gravée au burin (fig. 45)[1]. Haute de 0m,80 et large de 0,25 à 0,35, cette plaque décorait un des côtés d'un meuble plus étroit au sommet qu'à la base, sans doute un de ces supports (ἐγγυθήκη) sur lesquels on posait les vases servant au culte. Comme dans la plaque d'or d'Éleusis, la décoration est divisée par zones ; les deux premières, les plus étroites, sont remplies, l'une par trois aigles, l'autre par deux griffons affrontés. Plus bas, un archer agenouillé décoche une flèche à un Centaure qui fuit, et dont les jambes de devant sont celles d'un homme[2]. Cette scène de chasse nous transporte déjà en pleine mythologie grecque ; il est difficile de n'y pas reconnaître un épisode de la légende d'Héraclès. Enfin, sur la zone inférieure, est figurée une divinité asiatique Anat, ou Anahit, que les Grecs désignaient sous



FIG. 45. — Plaque de bronze travaillée au repoussé, trouvée à Olympie.

1. Curtius, *Das archaische Bronzerelief aus Olympia* (*Abhandlungen der Konigl. Akademie der Wissensch. zu Berlin*, 1879. *Philos. histor. Kl.* Abh. III, p. 1-31. pl. I-II. Cf. *Ausgrabungen von Olympia*, III, pl. XXIII. *Olympia, Die Bronzen*, pl. XXXVIII, p. 100. M. Curtius date cette plaque de la seconde moitié du septième siecle.

2. On peut rapprocher ce sujet de la scène de chasse au sanglier qui figure sur une plaque de bronze trouvée en Beotie. (Musee de la Soc. arch. d'Athenes.) *Annali dell' Inst.*, 1880, *Tav. d'ag.* H, p. 134.

le nom « d'Artemis persique ». Vêtue du long chiton sans manches, déployant les deux ailes recoquillées qui s'attachent à ses épaules, elle tient de chaque main, par une des pattes de derrière, un lion qui rugit, et s'arc-boute énergiquement, de l'autre patte, contre le flanc de la déesse.

La décoration plate, gravée ou repoussée, ne trahit pas seule, dans l'art du bronze, l'influence du style oriental. Qu'il s'agise de couler des plaques d'attache pour des anses de vase, des figures en relief destinées à orner le pourtour d'un cratère, ou même des poignées de couvercle, l'industrie grecque trouve des modèles dans les objets d'importation phénicienne. Parmi les bronzes d'Olympie, plusieurs peuvent être rapprochés de ceux qui proviennent des tombes étrusques de Palestrina, de Cervetri et de Vulci, et qui attestent si nettement l'activité des relations commerciales de la Phénicie avec l'Étrurie, vers la fin du septième siècle [1]. On connaît, par exemple, ces plaques d'attache représentant une figurine à buste humain, munie d'une queue et d'ailes d'oiseau, et portant au revers une bélière où passait l'anse du cratère; on en trouve des spécimens à Olympie et en Béotie; d'autres exemplaires proviennent de Palestrina et de Van, en Arménie [2]. A n'en pas douter, c'est l'art phénicien qui a répandu ce type en Grèce et en Italie. On peut aussi affirmer l'origine phénicienne d'un motif fréquemment employé pour la décoration des vaisseaux de métal : nous voulons parler de ces têtes de griffon qui se dressaient, ajustées symétriquement, autour des bassins et des cratères de bronze [3]. On le rencontre en Étrurie, aussi bien qu'en Grèce. Mais déjà le goût hellénique transforme cette conception étrangère. Voyez, par exemple, le griffon reproduit ci-joint (fig. 46) et qui provient d'Olympie [4]. Il y a un singulier accent d'énergie dans cette tête d'aigle dont le bec s'ouvre largement, comme pour jeter un cri aigu, et laisse voir la langue retroussée ; deux oreilles droites et poin-

1. Voir J. Martha, *L'Art étrusque*, p. 110-117.

2. Voir Furtwaengler, *Bronzefunde aus Olympia*, p. 63, et *Arch. Zeitung*, 1879, p. 180, pl. 15. *Olympia, Die Bronzen*, pl. XLIV, p. 117. Exemplaire trouvé sur l'emplacement du temple d'Apollon Ptoos, Holleaux, *Bull. de corr. hellén.*, V, 1888, pl. XII, p. 380. M. Holleaux a dressé la liste de ces plaques d'attache qui sont connues, et revendiqué pour l'Egypte l'origine première de cette conception.

3. Voir la restitution d'un de ces bassins : *Olympia, Die Bronzen*, p. 115.

4. *Ausgrabungen zu Olympia*, t. IV, pl. XX B. *Olympia, Die Bronzen*, pl. XLVII, fig. 805, p. 122.

tues, un appendice en forme de bouton qui s'élève sur le crâne, achèvent de lui donner une physionomie très originale. Ajoutez qu'un fin travail de gravure dessine sur la tête et sur le cou des imbrications, et souligne la saillie des longues boucles qui partent de chaque oreille pour s'arrondir de chaque côté de la gorge. En dépit de son origine orientale, ce type de griffon est déjà bien grec; l'art hellénique y a mis sa touche vigoureuse et ferme, sa naïve sincérité.



Fig. 46. — Tête de griffon en bronze trouvée à Olympie.

A bien des indices, on reconnaît que l'art national des Hellènes manifeste sa vitalité. En s'instruisant à l'école de l'Orient, il s'émancipe peu à peu. Bientôt, le style oriental sera relégué au second plan, pour faire place aux sujets grecs. Dès la fin du sixième siècle, il n'en restera guère d'autres vestiges que des éléments de pure décoration, comme les guirlandes de lotus et les palmettes qui encadreront, sur les vases, les scènes empruntées aux mythes et aux légendes de la Grèce.

§ 3. — PRÉDOMINANCE DE L'HELLÉNISME.

Hérodote dit d'Homère qu'il a créé les images des dieux grecs [1]. Rien de plus juste, si l'on entend par là que la poésie épique a évoqué la première, dans l'imagination populaire, les formes des divinités, avec leurs types et leurs attributs essentiels. Mais l'art dé-

1. Hérodote, II, 53.

coratif ne peut s'inspirer de ces brillantes fictions qu'après avoir traversé la longue période d'initiation dont nous venons d'esquisser l'histoire. Autre chose est de concevoir l'image poétique de Héra « aux bras blancs » ou d'Athéna « à la blonde chevelure, dont les yeux brillent d'un éclat terrible », autre chose est de la traduire. C'est seulement quand les artistes grecs seront en pleine possession des procédés techniques, qu'ils se sentiront assez d'audace pour s'affranchir de l'imitation commode des modèles orientaux, et qu'ils essayeront d'interpréter les légendes religieuses ou héroïques retracées dans l'épopée et dans les poèmes cycliques.

Les plus anciens monuments qui nous montrent l'imagerie grecque déjà constituée sont les vases de Milo : ils appartiennent au septième siècle. Un exemple bien connu est le vase que nous reproduisons ci-joint (fig. 47) [1]; il a l'intérêt de montrer, à côté de motifs orientaux, un sujet tout à fait grec, Apollon monté sur un char, et accompagné de deux Muses, en présence d'Artémis. Tandis que pour exécuter ces chevaux ailés, d'aspect chimérique, le peintre n'a eu qu'à se souvenir de quelque modèle asiatique, il a dû tirer de son propre fonds le type des divinités grecques. De là ces gaucheries de dessin, ces gestes raides, ces profils aigus, qui attestent assez l'inexpérience de l'artiste. Néanmoins la voie est ouverte à l'invention originale; on peut prévoir que l'industrie grecque va puiser largement à la source des légendes et des mythes nationaux.

Un poème attribué à Hésiode, et dont l'auteur est inconnu, nous montre bien le progrès accompli dans cette direction. Le *Bouclier d'Héraclès* (Ἀσπὶς Ἡρακλέους) est un pastiche de la description du bouclier d'Achille dans l'*Iliade* [2]. On y reconnaît des épisodes qu'il serait fastidieux d'énumérer en détail, la ville assiégée, les travaux de la paix, les scènes de mariage, les vendanges, les labours. Il n'est pas jusqu'au fleuve Okéanos qui n'y figure, par une réminiscence évidente du modèle homérique. Mais d'autres scènes prouvent que le poète est déjà familier avec des sujets qui sont ceux de l'art

1. Conze, *Melische Thongefaesse*, pl. IV. Cf. notre *Hist. de la céramique gr.*, pl. 3.

2. Voir Brunn, *Die Kunst bei Homer* (*Abhandl. der bayer. Akad., loc. cit.*). Cf. le récent travail de Sittl, *Der H[illegible] Schild des Herakles* (*Jahrbuch des arch. Inst.*, II, 1887, p. 182-192).

industriel. La figure de Phobos aux dents blanches, placée au centre du bouclier, fait penser au Gorgonéion dont les forgerons grecs décorent les boucliers réels [1]. Le combat des Lapithes contre les Centaures, Arès avec ses chevaux, Athéna casquée, armée d'une lance d'or, le chœur des Muses conduit par Apollon, Persée tenant la tête de Méduse décapitée, et fuyant devant les Gorgones, voilà des motifs que les peintres de vases traiteront très fréquemment; il en est de même de certains épisodes, tels que la chasse au lièvre et le trou-



Fig. 47. — Peinture d'un vase de Milo. (D'apres Conze, *Melische Thongefaesse*, pl. IV.)

peau de sangliers attaqué par des lions [2]. L'auteur du poème, qu'on peut avec quelque vraisemblance placer au septième siècle, a rajeuni la description homérique; comme pour déguiser le pastiche, il y a introduit les sujets que traitait l'art industriel de son temps.

Au point de vue du développement de l'imagerie grecque, le *Bouclier d'Héraclès* forme la transition entre l'époque homérique et la période où l'industrie est assez avancée pour produire des œuvres comme le coffre de Kypsélos. Il ne s'agit plus ici d'une œuvre fictive, mais

1. Cf. un relief d'Orvieto, *Arch. Zeitung*, 1877, pl. XI.

2. Cf. la peinture d'un sarcophage de Clazomène conservé au Louvre. Pottier, *Bull. de corresp. hellén.*, 1890, pl. II, p. 376. Voir pour le sujet de la chasse au lièvre, les rapprochements établis par M. G. Loeschcke. *Arch. Zeitung*, 1881, p. 44.

d'un monument célèbre que Pausanias a pu voir dans l'Héraion d'Olympie, où il était conservé [1].

Le voyageur grec n'a pas manqué de recueillir les traditions relatives à cet ex-voto, que les exégètes d'Olympie montraient avec orgueil aux visiteurs[2]. En voici l'histoire. Au temps où la famille des Bacchiades formait à Corinthe une oligarchie puissante, un oracle promit de hautes destinées au fils né de l'union d'une Bacchiade, Labda, avec un des membres d'une famille rivale, Eétion. Les Bacchiades tentent de faire périr l'enfant, que sa mère sauve en le cachant dans un coffre. Cet enfant n'était autre que Kypsélos, le fondateur de la dynastie qui devait supplanter celle des Bacchiades[3]. En souvenir de cet événement, les Kypsélides avaient consacré dans l'opisthodome de l'Héraion le coffre fameux. Pour lui donner encore le prestige d'une antiquité très vénérable, les exégètes ajoutaient qu'il avait appartenu au grand-père de l'enfant[4]. Or, Kypsélos ayant exercé la tyrannie à Corinthe de 657 à 625, l'ex-voto d'Olympie remonterait aux premières années du septième siècle. De son côté, Pausanias reconnaît, dans les inscriptions métriques tracées sur le meuble, des emprunts faits aux poèmes d'Eumélos de Corinthe, qui vivait vers 744. Nous avons peine à accepter une date aussi reculée. En dépit de l'affirmation de Pausanias, il est bien douteux que le coffre conservé à Olympie fût celui-là même qui avait joué un rôle si décisif dans l'histoire du tyran corinthien. Une œuvre si remarquable, véritable merveille de ciselure et d'incrustation, avait sans doute été exécutée en vue d'une offrande à Héra. Nous savons d'ailleurs qu'elle avait été con-

1. Pausanias, V, 17, 18. Dion Chrysostome dit qu'il était conservé dans l'opisthodome. *Orat.* II, 15, p. 325, éd. Reiske.

2. Le coffre de Kypsélos a été bien souvent étudié. Nous ne citerons que les travaux les plus récents : Overbeck, *Ueber die Lade des Kypselos* (*Abhandlungen der Kön. Sächs. Gesellschaft der Wissenschaften, Philol. Histor. Classe*, IV, p. 591), avec une restauration graphique : Schubart, *Fleckeisen's Jahrbuch für Philologie*, 1865, p. 639. Pantazidis, 'Αθήναιον, t. IX, fasc. 2, avec 3 pl. Klein, *Zur Kypsele der Kypseliden in Olympia* (*Berichte der Wiener Akademie der Wissenschaften*, 1884, Vienne, 1885). P. Knapp, *Die Kypseliden und die Kypseloslade* (*Korrespondenz-Blatt für die Gelehrten und Realschulen Württembergs* 1888, 1-2, p. 28, 45). Pernice, *Zur Kypseloslade und zum Amyklaeischen Thron* (*Jahrbuch des arch. Inst.*, III, 1888, p. 365). On consultera surtout avec profit le chapitre où M. Dumont établit des rapprochements entre le coffre de Kypsélos et les peintures de vases : *les Céram. de la Grèce propre*, I, ch. XV, p. 221-230.

3. Cf. Curtius, *Hist. grecque*, trad. fr., I, p. 333.

4. Pausanias, V, 18.

sacrée, non pas du vivant de Kypsélos, mais par ses descendants[1]. Il est très naturel de songer à Périandre, le fils du fondateur de la dynastie (629-585), celui-là même à qui certains textes attribuent la dédicace du colosse d'or conservé à Olympie dans le temple de Zeus[2]. C'est un calcul assez modéré que de placer l'exécution du coffre dans le dernier quart du septième siècle, sinon dans les premières années du sixième[3].

Le coffre était en bois de cèdre, et couvert de figures, les unes sculptées dans le bois, les autres incrustées en ivoire ou en or. Si la description que nous a laissée Pausanias donne encore lieu à bien des hypothèses, en revanche le périégète a noté avec un soin minutieux tous les sujets, qui étaient répartis en cinq zones (χῶραι)[4]; il les énumère en commençant tantôt par la droite, tantôt par la gauche, quand il est revenu à son point de départ. Voici quel est l'ordre suivi par Pausanias :

I. Sur la zone inférieure, en commençant par la droite, on voyait Œnomaos poursuivant Pélops et Hippodamie qui s'enfuyaient sur un char attelé de chevaux ailés ; la maison d'Amphiaraos, et le héros prêt à monter sur son char que conduit le cocher Baton ; irrité de la trahison de sa femme Ériphyle, Amphiaraos a dégaîné son épée et contient à grand'peine le désir furieux de la tuer. Viennent ensuite les jeux funèbres en l'honneur de Pélias, célébrés en présence d'Héraclès assis sur un trône ; une femme, jouant de la double flûte phrygienne, anime l'ardeur des champions qui luttent au pugilat, à la *palé*, à la course ; il y a là une scène très étendue, dont Pausanias nomme tous les acteurs, grâce aux inscriptions qui les désignent. Plus loin sont figurés Héraclès tuant l'hydre de Lerne, et assisté

1. Οἱ ὀνομαζόμενοι Κυψελίδαι τὴν λάρνακα ἐς Ὀλυμπίαν ἀνέθεσαν. Paus., V, 17, 5.

2. Cf. Klein, *Zur Kypsele der Kypseliden.*

3. D'autres dates ont été proposées. Overbeck le place au plus tôt entre 776 et 736 (*Griech. Plastik*, I, 3ᵉ éd., p. 56). M. Murray, vers 700 (*History of greek sculpture*, I, 2ᵉ éd., p. 70). Mrs. Lucy Mitchell admet qu'il ait été exécuté avant la mort de Kypselos (*Hist. of ancient sculpture*, p. 170). M. Dumont remarque qu'il est certainement antérieur à l'année 582, époque où finit la dynastie des Kypsélides, mais il pense que l'exécution peut remonter jusqu'au septième siècle. (*Céramiques de la Grèce propre*, I, p. 222).

4. On a quelquefois interprété le mot χώρα avec le sens de *face* : le coffre aurait eu cinq faces, en y comprenant le couvercle. Il paraît plus probable que Pausanias parle des bandes ou des zones qui se déroulaient sur les parois du coffre.

par Athéna; enfin Phinée et les Boréades chassant les Harpyies.

II. La seconde zone, de gauche à droite, offrait les sujets suivants: la Nuit, tenant dans ses bras Hypnos et Thanatos, le Sommeil et la Mort; le premier était un enfant blanc assoupi, le second un enfant noir, dormant, avec les pieds tordus[1]. Ensuite, la Justice châtiant l'Injustice, figurée par une femme d'une laideur repoussante, des magiciennes préparant des philtres dans un mortier[2], Idas conduisant Marpessa, Zeus et Alcmène, Ménélas cuirassé poursuivant Hélène, l'épée nue, après la prise d'Ilion, Jason et Médée, Apollon et le chœur des Muses, Héraclès s'approchant d'Atlas, Arès enlevant Aphrodite, Pélée saisissant Thétis que défend un serpent, et les sœurs de Méduse poursuivant Persée, le meurtrier de la Gorgone.

III. Sur la zone du milieu, se déroulait un sujet unique : deux armées en présence, des soldats, les uns prêts à en venir aux mains, les autres disposés à échanger des paroles amicales. Les exégètes n'étaient pas d'accord sur le sens de cette scène; pour les uns c'était la campagne des Étoliens contre les Éléens ; d'autres y reconnaissaient un ancêtre de Kypsélos, Mélas, se faisant accueillir, de gré ou de force, par Alétès, roi de Corinthe.

IV. Borée enlevant Orithye, Héraclès et Géryon, Thésée et Ariadne, Achille combattant contre Memnon, Ajax et Hector, les Dioscures enlevant Hélène et Æthra, Agamemnon disputant à Coon le corps d'Iphidamas, le Jugement de Pâris où figurait Artémis ailée, détail que relève avec soin Pausanias[3]. Plus loin, Ajax entraînant Cassandre qui s'est réfugié près de la statue d'Athéna ; Étéocle et Polynice, ce dernier guetté par la *Kêr* aux dents aiguës, aux ongles crochus ; Dionysos, une coupe d'or à la main, couché dans un antre qu'ombragent des festons de vigne, des pommiers et des grenadiers ; telle était la suite des sujets répartis sur la quatrième zone.

1. M. Klein suppose que la Nuit tenait les enfants non pas dans ses bras, mais sur ses mains (ἀνέχουσα τῇ δεξιᾷ χειρί) et il rapproche du texte de Pausanias une monnaie de Kaulonia où l'on voit Apollon portant une petite figure de cette manière. *Zur Kypsele der Kypseliden*, p. 73. Cf. Overbeck, *Griech. Kunstmythologie*, IV, *Munztafel*, III, nº 2.

2. Sur cette scène, voir Otto Kern, *Jahrbuch des arch. Inst.*, III, 1888, p. 234.

3. « L'Artémis du coffre de Kypsélos est ailée, et tient de la main droite une panthère, de l'autre un lion. » Pausanias, V, 19, 5. C'est exactement le type de l' « Artemis persique » reproduit sur la plaque de bronze d'Olympie figurée plus haut, p. 89, fig. 45.

V. Enfin sur la dernière on voyait Ulysse et Circé couchés sur un lit, dans une grotte, tandis que des suivantes se livrent à leurs travaux ; plus loin est le Centaure Chiron ; Thétis, entourée du chœur des Néréides, reçoit d'Héphaistos les armes d'Achille ; Nausicaa et ses femmes, montées sur des mules, se rendent au lavoir ; Héraclès met les Centaures en fuite à coup de flèches.

On a beaucoup disserté sur la répartition des sujets. Couvraient-ils seulement la face antérieure du coffre[1] ? Ou bien débordaient-ils sur les deux côtés latéraux, le revers restant tout uni[2] ? Ou bien encore les zones couraient-elles sur les quatre faces du coffre[3] ? Cette dernière hypothèse semble la plus juste ; la description de Pausanias indique en effet qu'il tourne autour de l'ex-voto, en commençant par un des angles[4]. C'est aussi une question controversée que celle de la distribution des sujets dans chaque zone. Évidemment l'artiste a déjà fait preuve d'un goût prononcé pour la symétrie, pour l'alternance régulière des groupes de même nature, qui se répondent comme la strophe et l'antistrophe d'un chœur. Faut-il aller plus loin, et admettre, avec M. Klein, que les zones étaient comme découpées en métopes, et que le coffre de Kypsélos, avec ses bandes partagées en compartiments rectangulaires, son couvercle imitant le toit d'un temple, offrait un aspect architectural[5] ? Nous ne le croyons pas. Outre que le nombre très variable des personnages, pour chaque scène, se prêterait mal à une pareille disposition, le texte de Pausanias donne l'idée d'une composition très pleine, très serrée, où l'artiste a accumulé les personnages avec une sorte de répugnance à laisser des espaces vides. Or, c'est aussi le principe de décoration adopté par les peintres de vases du sixième siècle ; il nous suffira de citer un exemple bien connu, le vase François, où les scènes sont réparties dans des registres superposés, qui forment au-

1. Loeschcke, *Dorpater Universitats Programm*, 1880.

2. O. Jahn, *Berichte der Sachs. Gesellschaft der Wissenschaften*, 1858, p. 99 suiv. Overbeck, *Ueber die Lade des Kypselos, loc. cit.*

3. Klein, *Zur Kypsele der Kypseliden*.

4. Pausanias, V, 19. τέταρτα δὲ ἐπὶ τῇ λάρνακι ἐξ ἀριστερᾶς περιιόντι...

5. Klein, *ouvr. cité*. L'auteur cite à l'appui de son opinion des plaques de bronze d'Olympie où les sujets sont enfermés dans une bordure rectangulaire. Voir la critique de Pernice, *Jahrbuch des arch. Inst.*, III, 1888, p. 367.

tour de la panse du vase comme autant de zones ininterrompues[1].



FIG. 18. — Le départ d'Amphiaraos, peinture d'un vase corinthien du musée de Berlin.

Ce n'est pas la seule analogie qu'on puisse noter entre l'ex-voto des Kypsélides et les peintures céramiques. Comme sur les vases corinthiens d'ancien style, les personnages étaient désignés par des inscriptions tracées *boustrophédon* (βουστροφηδόν), c'est-à-dire en lignes qui se recourbent à leur extrémité, de telle sorte que la ligne suivante est écrite en sens inverse de la précédente. Il y a plus. Pour la composition des scènes, pour l'arrangement des personnages, les vases peints nous fournissent de précieux commen-

1. *Monumenti inediti dell' Instituto di Corrispondenza archeologica*, t. IV, pl. 54-58.

taires, en nous montrant des sujets traités dans le même esprit. Sur un vase corinthien du musée de Berlin, dont nous reproduisons une partie (fig. 48) [1] le départ d'Amphiaraos est figuré de telle façon que la description de Pausanias s'applique presque trait pour trait à l'œuvre du peintre céramiste. Voici en effet la maison du héros avec son portique et ses colonnes doriques, le quadrige conduit par Baton, et Amphiaraos se retournant d'un air menaçant vers Eriphyle, devant laquelle se tiennent, avec des gestes suppliants, Eurydiké et Démonassa, ses deux filles.



FIG. 49. — Plaque de bronze ajourée, trouvée en Crète. (Musée du Louvre.)

A certains égards, ces peintures, avec leurs engobes blancs et rouges, avec la silhouette noire des personnages se détachant sur le fond, peuvent nous faire comprendre le parti que l'ouvrier ciseleur avait su tirer des tons du bois, de l'ivoire et de l'or. Nul doute que l'ivoire ne servît, comme la couleur blanche dans la peinture céramique, à rendre les chairs nues des femmes, à varier les nuances de la robe des chevaux. Mais nous connaissons en outre, grâce à un curieux monument, un exemple très ancien du procédé de placage métallique auquel Pausanias fait allusion. C'est une plaque de bronze trouvée en Crète, et qui a passé de la collection Castellani au musée du Louvre (fig. 49) [2]. Elle représente une scène de chasse; un serviteur apporte à un chasseur armé d'un arc le bouquetin que celui-ci vient de tuer. Les figures ont été découpées dans une mince feuille de bronze, et un travail de gravure souligne les détails, tels

1. *Monumenti inediti*, X, pl. IV-V. Cf. Dumont et Chaplain, *ouv. cité*, I, p. 224.

2. Milchhoefer, *Annali dell' Inst.*, 1880, p. 213, *Tav. d'ag.*, T. Cf. *Anfänge der Kunst in Griechenland*, p. 169, fig. 65. Voir aussi Fr. Lenormant, *Revue numismatique*, 1883, p. 129, et Heron de Villefosse, *Bullet. de la Société des Antiquaires de France*, 14 mai 1884.

que la musculature, les ornements des vêtements, et le pelage de l'animal. A la base, des trous fort apparents montrent que cette plaque avait servi à décorer quelque meuble de bois. De la même trouvaille provient un fragment d'une autre plaque, resté inédit et qui représente une femme (fig. 50). Qu'on imagine un placage analogue, exécuté en or, sans doute avec un relief plus ressenti, on aura une idée assez exacte de la technique employée pour la décoration du coffre de Kypsélos.

Il est bien difficile de décider si l'auteur de ce chef-d'œuvre était un Corinthien, ou quelqu'un de ces artistes nomades qui, vers la fin du septième siècle, colportaient dans la Grèce continentale les procédés d'art industriel usités en Crète. Quel qu'en soit l'auteur, le coffre de Kypsélos est une œuvre toute grecque. L'art hellénique n'en est plus à copier des modèles étrangers, à reproduire timidement des types qui ne répondent pas aux traditions nationales; il sait déjà donner une forme originale et personnelle à ces mythes et à ces légendes qui seront, à l'époque classique, l'inépuisable répertoire où puiseront des générations d'artistes. Pour faire de nouveaux progrès, il n'a plus besoin du secours de l'Orient; il lui suffira de s'engager résolûment dans la voie qu'il s'est tracée à lui-même. Ainsi, depuis l'époque homérique jusqu'à la fin du septième siècle, l'art industriel traverse une longue période d'initiation d'où il sort émancipé. Il nous reste à voir ce qu'est la sculpture durant la même période, et par quels essais rudimentaires les imagiers grecs préparent les premiers développements de la statuaire.



Fig. 50. — Fragment d'une plaque de bronze découpée. (Musée du Louvre.)

CHAPITRE IV.

LA FORMATION DES TYPES PLASTIQUES.

§ 1. — LES ÉLÉMENTS PRIMITIFS.

Jusqu'ici nous avons surtout considéré ce qu'on peut appeler la décoration plate. Qu'il s'agisse de peindre un vase, ou de décorer au repoussé une plaque de bronze, les figures ne sont que des ornements; elles n'ont pas de réalité indépendante, et l'ouvrier n'a pas à se préoccuper de ce qui est l'essence même de la sculpture, à savoir du modelé et de la construction anatomique. Les difficultés commencent lorsque, d'un madrier de bois, ou d'un bloc de pierre, il faut faire sortir une figure vivante, bien proportionnée, et s'attaquer au redoutable problème du rendu de la forme humaine. L'art grec a traversé toutes les phases de ce long et pénible apprentissage. S'il est difficile, à travers la confusion des légendes et le vague des traditions, de fixer avec une entière certitude des points de repère chronologiques, nous en savons assez pour comprendre combien les débuts de la sculpture grecque ont été modestes, et par quel patient labeur des générations d'obscurs ouvriers ont lentement transformé les pauvres éléments de la plastique primitive.

Nous ne nous attarderons pas aux légendes. L'étude de l'art mycénien nous a montré ce qu'il faut penser des Cyclopes lyciens, auxquels les traditions populaires attribuaient les sculptures de la Porte des Lions, un antique Gorgonéion de pierre conservé à Argos, et les murailles de Tirynthe[1]. De même, les Dactyles de l'Ida, qui ont appris de la Grande-Déesse phrygienne à travailler le métal, les

1. Overbeck, *Die antiken Schriftquellen zur Geschichte der Bildenden Kunst bei den Griechen*, nos 1-26.

Telchines, venus de Crète dans l'île de Rhodes, appartiennent à la pure légende. Ces êtres fabuleux, à la fois magiciens et métallurgistes, qui fabriquent la harpé de Kronos et le trident de Poseidon, sont les confrères d'Héphaistos. A vrai dire, il faut voir dans ces créations de l'imagination hellénique le souvenir, conservé par les premières tribus grecques, de la supériorité de l'industrie orientale. On imagine sans trop de peine l'étonnement superstitieux que devait provoquer, chez les Hellènes encore barbares, la pratique fantastique des arts du métal.

Il y a plus d'intérêt à rester dans la réalité, qu'à discuter des légendes. Or, cette réalité est fort humble. Comme tous les peuples barbares, la Grèce primitive a traversé la période du fétichisme; elle a adoré ses dieux sous la forme de grossiers symboles. Des pierres brutes, de forme étrange, des aérolithes, dont l'origine singulière et la couleur noire frappaient vivement les esprits, tels étaient les premiers objets du culte [1]. Au temps de Pausanias, on voyait encore dans certains sanctuaires plusieurs de ces fétiches : à Orchomène, trois pierres représentaient les Kharites; à Thespies, une pierre brute (ἀργὸς λίθος) était l'antique simulacre d'une vieille divinité cosmogonique, devenue plus tard l'Eros des Hellènes. D'autre part, le contact avec les Sémites de la Syrie avait introduit en Grèce le culte du bétyle (βαίτυλος), mot sémitique à peine déguisé sous son vêtement grec, et qui signifie proprement « la maison du dieu » (*Beth-El*) [2]. C'était une pierre conique ou ovoïde, comme l'image de l'Achtoreth phénicienne figurée sur les monnaies de Byblos [3]; Cette pierre avait une vertu divine : le dieu y résidait, il y avait sa demeure. Et telle était la puissance de ces antiques croyances, qu'au déclin de l'hellénisme, les bétyles trouvaient encore des dévots pour les arroser d'huile, et pour les orner de couronnes [4].

1. On a depuis longtemps réuni tous les textes et les documents figurés relatifs à ces premières formes du culte. Voir Overbeck, *Berichte der Sächs. Gesellschaft der Wissenschaften*, 1864, p. 154 suiv. Cf. Daremberg et Saglio, *Dict. des antiquités*, article *Argoi Lithoi*. Homolle, *De antiquissimis Dianæ simulacris deliacis*, p. 72 suiv. Baumeister, *Denkmaeler des klass. Altert.*, art. *Goetterbilder*, p. 601.

2. Voir Fr. Lenormant, *Revue de l'Hist. des religions*, t. III, pp. 31-53, et *Dict. des antiquités*, article *Baetylia*. Cf. Perrot et Chipiez, *Hist. de l'Art*, t. III, p. 59.

3. Perrot et Chipiez, *ouv. cité*, III, fig. 19, p. 60.

4. Lucien, *Pseudom.*, 30. Clément d'Alexandrie, *Strom.* VII, p. 713.

Quand la main de l'homme essayait de façonner ces pierres sacrées, elle leur donnait une forme rigide et géométrique. La pierre prenait tantôt l'apparence d'une pyramide, tantôt celle d'un cône; en s'amincissant encore, elle devenait une colonne renflée par le bas (κίων κωνοειδής) comme l'Artémis Patrôa de Sicyone [1], comme l'Apollon « des carrefours » (ἀγυιεύς) représenté sur les monnaies d'Ambracie (fig. 51) [2]. D'autres fois, c'était un pilier carré. Pausanias vit encore sur l'agora de la ville de Pharae, en Achaïe, trente pierres quadrangulaires, à chacune desquelles on avait attribué le nom d'un dieu [3]. Les monnaies et les peintures de vases nous aident à comprendre le témoignage des textes; elles nous mettent sous les yeux ces formes rudimentaires. Ainsi, sur une monnaie de Céos, Héra et Zeus ont l'aspect de deux cônes allongés. Zeus est figuré comme un pilier quadrangulaire sur un vase peint de l'Italie méridionale [4]. Nous savons même quel culte on rendait encore aux pierres sacrées, à une époque relativement récente. Les monnaies de Pergé, en Pamphylie, celles d'Iasos, en Carie, nous montrent Artémis représentée sous la forme d'une pierre affublée d'ornements; un manteau, des bandelettes, une mitre ou un diadème lui donnent l'apparence d'une poupée informe, d'une vague ébauche de figure humaine [5].



Fig. 51. — Image de l'Apollon Agyieus, monnaie d'argent d'Ambracie.

La pierre n'était pas la seule matière qui convînt aux symboles du culte. Les premiers habitants de la Grèce, adorateurs des forces naturelles, avaient entouré d'un respect religieux des arbres sacrés que la divinité était censée habiter [6]. L'arbre sacré venait-il à périr? Son tronc desséché n'en restait pas moins saint. Dépouillé de ses branches, il devenait une colonne légèrement évasée à la base; équarri à coups

1. Pausanias, II, 9, 6.

2. Il est représenté de la même manière sur les monnaies d'Apollonie d'Épire, de Mégare, de Byzance, d'Oricos, d'Aptera. Voir Overbeck, *Griech. Kunstmythologie*, V. *Apollon*, p. 1-5. *Mionnet*, I, n°s 1-7.

3. Pausanias, VII, 22, 4.

4. Voir Overbeck, ouv. cité, I. *Zeus*, p. 5.

5. Voir Gerhard, *Akademische Abhandlungen*, pl. LIX, n°s 2, 3, 4, 7.

6. Voir tous les textes réunis par Bœtticher, *Der Baumcultus der Hellenen*; cf. *Diction. des Antiquités*, article *Arbores sacrae*.

de hache, il figurait une poutre (δόκανον) ou une planche (σανίς); sous ces formes diverses, il conservait le privilège d'être la demeure de la divinité. Les Dioscures, à Sparte, étaient deux poutres [1], et la plus ancienne image de Héra, à Samos, était une planche à peine dégrossie [2].

Ainsi, qu'ils fussent de pierre ou de bois, ces premiers symboles de la divinité, ces images *aniconiques*, comme on les a appelées, ne présentaient que des formes géométriques; on peut les ramener à quelques types fort simples, le cône, la colonne, la poutre équarrie, la planche. Tels sont les éléments rudimentaires dont, par un lent progrès, sont sorties les premières statues grecques. Si barbares que soient de tels fétiches, l'historien de l'art doit cependant en tenir compte. Pendant longtemps, la main timide des premiers sculpteurs respectera ces formes génératrices; elles se feront sentir encore dans la statue primitive, dans l'humble ex-voto modelé en terre par le fabricant d'images religieuses; c'est seulement par une suite de conquêtes patientes que l'art naissant des Hellènes dégagera la forme humaine de ce qui n'est encore qu'une matière brute.

§ 2. — LES XOANA.

La conception anthropomorphique de la divinité a été pour l'art grec la source des premiers progrès ; c'est sous son empire que les imagiers grecs se sont efforcés de façonner la poutre et la colonne, de leur donner quelque analogie lointaine, au moins dans les parties supérieures, avec le corps humain. A quelle date ce progrès s'est-il fait sentir? Il est bien difficile de fixer des points de repère dans ces ténèbres. Les fouilles de Mycènes et de Tirynthe n'ont livré que des terres cuites primitives, où l'imitation de la forme humaine est encore rudimentaire [3]. Dans les poèmes homériques, où les types

1. Clément d'Alexandrie, *Stromat.*, I, p. 418.

2. « Ἄξοος... σανίς » Callimaque, dans Eusèbe, *Præparat. evang.*, III, 8. Cf. Overbeck, *Griech. Kunstmythologie*, II, *Hera*, p. 1-6.

3. Une tablette de calcaire peinte, trouvée à Mycènes dans les fouilles grecques de 1886, représente, semble-t-il, une scène de sacrifice devant une idole. Malheureusement la peinture est très effacée. L'idole est armée d'un bouclier, et M. Tsountas croit distinguer un bras armé d'une lance. Il est fort possible que ce soit une poutre ou une colonne affublée de pièces d'armure, comme l'Apollon d'Amyklae. Ἐφημ. ἀρχ., 1887, pl. 10, n° 2.

des dieux sont déjà si fortement accusés, il n'est fait mention que d'une seule idole, celle de l'Athéna troyenne, idole assise, sur les genoux de laquelle la prêtresse Théano dépose un peplos[1]. Encore le poète, si habile pourtant à embellir la réalité, ne décrit-il pas cette idole. A bien des égards, le culte homérique rappelle celui des populations primitives. Le sanctuaire de la divinité est souvent un bois sacré; les sacrifices se font devant un autel qui atteste la présence du dieu. Les fouilles d'Olympie nous ont révélé un culte analogue[2], et si, dans les couches les plus profondes, on trouve des figurines ayant forme humaine, elles représentent non pas Zeus, mais les pieux donateurs qui ont consacré leur propre image. La nécessité de donner à la divinité les traits d'une personne humaine, et de rompre avec la tradition séculaire des emblèmes aniconiques, semble s'être manifestée lorsque les Grecs construisirent les premiers temples[3]. A la maison du dieu (ναός) il fallait un maître; son image devait y résider. Sans doute les Grecs d'Asie adoptèrent les premiers cet usage, et les poèmes homériques, où l'on trouve mentionnés quelques temples, comme celui d'Athéna à Troie, celui d'Apollon à Chrysé, nous reportent à cette époque de transition. Là où les Grecs trouvaient les traces d'anciens cultes orientaux, ils adoptèrent sans trop de difficultés des idoles étrangères qui prirent des noms helléniques; l'Aphrodite armée des temples de Cythère et de Sparte, la vieille idole d'Athéna adorée par les Doriens de Lindos, à Rhodes[4], étaient, suivant toute vraisemblance, des statues de culte orientales. Ailleurs, il fallut s'ingénier, en prenant pour point de départ les éléments primitifs que nous avons analysés plus haut.

1. *Iliade*, VI, 302. Il ne saurait être question ici de la Niobé du Sipyle, à laquelle font allusion quelques vers de l'*Iliade* (XXIV, 615 et suivants. Cf. Pausanias, I, 21; Sophocle, *Électre*, 148, et *Antigone*, 821-831; Ovide, *Métamorphoses*, VI, 310). Ce n'était pas, à vrai dire, une sculpture, mais un roc escarpé, qui couronnait le sommet du Sipyle, et qui, vu à distance, présentait l'apect d'une forme humaine. Il faut sans doute renoncer à l'identifier avec la sculpture rupestre taillée dans un des rochers du Sipyle, et connue sous le nom de *Buiuk-Souret*. Cette dernière paraît être une Cybèle, et dans un groupe de signes qui sont ciselés à côté sur le rocher, on a reconnu des caractères cappadociens. Voir Weber, *Le Sipylos et ses monuments*, Paris, 1880. Perrot et Chipiez, t. IV, p. 755-756. Ramsay, *Journal of Hell. Studies*, III, 1882, p. 33 et suivantes.

2. Curtius, *Die Altare von Olympia* (*Abhandl. der berliner Akad.*, 1881).

3. Voir Helbig, *Das homerische Epos*, ch. XXXII, p. 416 et suiv. *Die Gotterbilder*.

4. Pausanias, III. 23, 1; III, 15, 10; Hérodote, II, 182.

Un premier progrès, bien faible encore, dut consister à façonner la colonne, le tronc d'arbre, la poutre ou la planche; à indiquer la tête, le buste, les bras, tout en laissant le bas du corps comme enserré dans une gaîne rigide : c'est le *xoanon* [1]. Que le bois ait le plus souvent fourni la matière de ces premières statues, il est facile de le comprendre. Mieux que la pierre, il se prête au travail d'un ciseau inhabile; et d'ailleurs, le choix des matériaux n'était pas toujours livré au hasard. On se souvenait encore de l'arbre sacré; on comptait avec certains scrupules religieux. Les dieux avaient leurs préférences pour certaines essences d'arbres, et ils les manifestaient au besoin. A une époque où la sculpture n'en est plus à ses débuts, les Épidauriens consultent l'oracle de Delphes, pour savoir s'ils doivent faire exécuter en marbre ou en bronze les statues de Damia et d'Auxésia; la Pythie leur enjoint d'employer le bois d'olivier [2]. Il fallait donc certaines conditions pour que le dieu acceptât le *xoanon* comme le siège de sa divinité; dès lors il s'y incorporait en quelque sorte; il vivait sous cette enveloppe de bois. C'est l'idée qu'exprimait Sophocle dans la pièce aujourd'hui perdue des *Xoanephoroi :* à la veille de la prise d'Ilion, les dieux, connaissant le sort qui menace la ville, la quittent en emportant sur leurs épaules leurs statues de bois [3].

Est-il besoin de rappeler quelle place tenaient ces images dans les préoccupations religieuses des Grecs, même au temps où la statuaire produisait des chefs-d'œuvre? Pour les dévots, elles étaient les plus saintes. Elles avaient leur légende. Les unes étaient tombées du ciel, comme le *xoanon* d'Athéna, conservé à l'Acropole d'Athènes; les autres avaient abordé d'elles-mêmes sur une plage grecque, venant on ne sait d'où. Aussi quels soins on leur prodiguait [4]! Elles

1. Sur la valeur des termes employés en grec pour désigner les statues, voir le mémoire de Schubart, *Die Worter* ἄγαλμα, εἰκών, ξόανον, ἀνδριάς, *Philologus*, t. XXIV, p. 561-587. Rigoureusement le mot ξόανον (de ξέω) semble s'appliquer aux statues taillées dans le bois. (Voir H. Blümmer, *Technologie und Terminologie der Gewerbe und Kunste bei Griechen und Römern*, II, p. 177.) Mais il y a eu des *xoana* de pierre. On a continué à faire des *xoana* à l'époque classique ; cf. dédicace d'un ξόανον dans une inscription d'Asie Mineure d'époque romaine. Contoléon, *Mittheil. Athen*, XIV, 1889, p. 91.

2. Hérodote, V, 82.

3. Scholiaste d'Eschyle, *les Sept devant Thèbes*, V. 310.) Voir *Fragmenta Sophocl.*, éd. Didot, p. 361. La même idée explique que de ville à ville, on cherche à se voler réciproquement un *xoanon* célèbre. Voir les textes cités par J. Martha, *les Sacerdoces athéniens*, p. 46.

4. Sur cette question, voir J. Martha, *Les Sacerdoces athéniens*, p. 47. Schubart, *Rheinisches Museum*, N. F. XV, p. 111.

étaient soigneusement entretenues, parfois peintes et dorées [1]; et si le bois vermoulu menaçait ruine, des mains pieuses l'entouraient d'une enveloppe de bronze [2], ou remplaçaient la tête branlante par une tête en marbre [3]. C'est à elles que s'adressaient les hommages les plus fervents; elles avaient leur garde-robe, renouvelée par les dons des fidèles. Une inscription de Samos nous fait connaître l'inventaire du trésor conservé dans l'Héraion [4]; la garde-robe de la déesse (κοσμὸς τῆς θεοῦ) comprend des vêtements de toute nature, des chitons, des manteaux, des coiffures variées, mitres, sphendonés, cécryphales, des voiles, des ceintures : c'était la parure du *xoanon* de Héra, que des monnaies de Samos nous montrent surchargé de vêtements et de bijoux, comme une madone italienne [5].

Mieux encore que les monnaies et les peintures de vases, les terres cuites primitives nous conservent l'image fidèle des *xoana*. A Athènes, à Mégare, à Éleusis, et surtout à Tanagra, les fouilles ont livré de nombreux spécimens de ces figurines que les paysans grecs appellent παπάδες (prêtres) à cause de la ressemblance de leur haute coiffure avec le bonnet des prêtres orthodoxes [6]. Une maquette grossièrement modelée, tantôt en forme de cylindre, tantôt en forme de galette aplatie, une tête ébauchée en quelques coups de pouce, voilà le type ordinaire de ces idoles. Celles qui proviennent de Béotie, en particulier, nous offrent une série déjà riche, où l'on peut suivre les transformations graduelles du *xoanon*, l'effort continu pour serrer de plus près l'imitation du visage humain, tout en respectant la construction rudimentaire du corps. Il n'y a ni tronc ni jambes; le corps consiste en une

1. Ξόανα ἐπίχρυσα à Corinthe. Pausanias, II, 26.

2. A Thèbes, xoanon revêtu de bronze par le sculpteur Polydoros. Paus., IX, 12, 4.

3. Voir, *Dictionnaire des Antiquités*, art. *Acrolithes*.

4. C. Curtius, *Inschriften und Studien zur Geschichte von Samos*, Progr. Lubeck, 1877. Cf. U. Koehler, *Mittheil. Athen*, VII, 1882, p. 367 suiv. Inscription des clérouques athéniens de Samos, année 346-5.

5. Overbeck, *Griech. Kunstmythologie*, II, Münztafel I. Cf. Percy Gardner, *Types of greek coins*, pl. XV, n° 5.

6. Plusieurs de ces figurines ont été reproduites par Gerhard, *Akademische Abhandlungen*, pl. 61. Cf. Heuzey, *Figurines antiques de terre cuite du Musée du Louvre*, pl. 17. M. J. Martha a décrit celles qui sont actuellement conservées au Musée de la Société archéologique d'Athènes. (*Catal. des figurines du Musée d'Athènes*.) Pour les séries béotiennes, voir les spécimens décrits et reproduits par Boehlau *Jahrbuch des arch. Inst.*, III, 1888, p. 342 et suivantes, et l'article de M. Jamot, *Bull. de corresp. hellén.* XIV, 1890, p. 204-223. Cf. E. Pottier, *les Figurines de terre cuite dans l'antiquité*, Paris, Hachette, 1890, p. 17-22.

simple galette de terre très aplatie, découpée en forme de planche et légèrement évasée à la base pour donner de l'assiette à la figurine; quand la figurine est assise, deux supports forment chevalet; de courts appendices, en forme de moignons, se détachent des épaules et figurent les bras. Dans les plus anciennes, l'imitation du visage humain est tout à fait sommaire. Peut-on même parler de visage, pour désigner cette tête informe qui s'emmanche sur un cou démesuré, entre deux longues boucles plates, ou cette sorte de bec d'oiseau, que couronne une coiffure évasée, une tiare à l'orientale, à demi cachée sur le devant par une épaisse volute (fig. 52 et 53)[1]? Un bariolage largement étalé au pinceau, avec une couleur noire, rouge ou violette, dessine les ornements de la tiare, les yeux, les stries de la chevelure, les amulettes, et figure sur la partie aplatie de la maquette, les ondulations et les broderies d'un vêtement[2].



Fig. 52 et 53. — Figurines primitives de terre cuite provenant de Tanagra. (Musée du Louvre.)

Il ne faudrait pourtant pas se méprendre à ces caractères très primitifs, ni assigner à toutes ces figurines une date également reculée[3]. Si tenaces sont les traditions populaires que les coroplastes ont continué longtemps à fabriquer des idoles du même type. Seulement les progrès de la sculpture, qu'ils suivent de loin, les conduisent à donner un semblant de vie à ces pauvres images. Si le

1. Heuzey, *Figurines antiques du Louvre,* pl. 17, fig. 1 et 2.

2. Dans quelques fabriques, notamment à Tégée, les ornements sont figurés par un pastillage. *Gaz. arch.*, 1878, p. 42 et suivantes.

3. Les dates certaines sont difficiles à établir. François Lenormant a trouvé des figurines en galette dans un tombeau de Megare, au pied de l'Acropole de la Caria. Le contenu rappelle celui des tombeaux du huitième siècle découvert à Camiros. *Gaz. arch.* 1879, p. 51.

corps rappelle toujours la forme de la planche, la tête s'anime, se modèle, et prend tous les traits du type grec archaïque. Tel est le cas pour la figurine de Thisbé reproduite ci-joint (fig. 54.) [1]. L'ouvrier a su modeler une tête encore rude, il est vrai, mais où l'on sent l'influence d'un art déjà formé; quel contraste avec l'aspect rigide de la gaîne aplatie qui la supporte! Une autre terre cuite béotienne nous montre une tête d'une exécution assez avancée, mais enluminée avec une sorte de barbarie, et posée sur un tronc informe (fig. 55). Ces inchoérences, dont la dévotion populaire n'était pas choquée, attestent que la sculpture offre déjà des modèles aux coroplastes. Entre les figurines primitives et ces imitations conventionnelles des vieilles idoles, il y a place pour un progrès qui transforme en types plastiques les rudes fétiches des premiers âges. C'est l'œuvre de la sculpture sur bois.

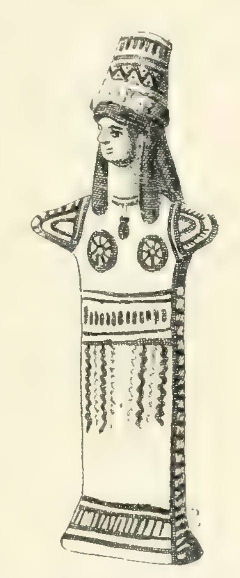


Fig. 54. — Terre cuite archaïque de Thisbé. (Musée du Louvre.)



Fig. 55. — Terre cuite archaïque de Béotie. (Musée du Louvre.)

§ 3. — LES TYPES DE LA SCULPTURE SUR BOIS.

Pour les Grecs, les *xoana* n'étaient pas tous uniformément de la même date. On distinguait fort bien les plus anciens. Ceux-ci avaient la forme tétragonale; ils avaient « les yeux clos, les mains étendues

1. Heuzey, *ouvr. cité*, pl. 37, fig. 3.

et collées aux flancs[1] ; mieux encore, ils étaient « sans mains, sans pieds, sans yeux »[2]. D'autres, au contraire, offraient déjà l'apparence de la vie; leurs yeux étaient ouverts, leurs jambes divisées, dans l'attitude d'une personne en marche. On y reconnaissait l'art de Dédale, l'ancêtre vénérable de toute une génération de sculpteurs, « l'inventeur de la statuaire »[3].

Avec Dédale, nous voici ramenés au seuil de l'histoire grecque, au temps de Minos et de Thésée. S'il fallait en croire les traditions helléniques, nous serions obligés de rétrograder, de remonter à plusieurs siècles en arrière, pour trouver la raison du progrès accompli ! Cela seul suffirait à nous édifier sur la confiance qu'elles méritent. Est-il besoin de rappeler le prodigieux roman d'aventures dont Dédale est le héros : sa fuite en Crète, la construction du Labyrinthe, les amours de Thésée et d'Ariadne, l'évasion à travers les airs de l'ingénieux artiste, son séjour en Sicile, où le poursuit la vengeance de Minos?[4] C'est, suivant le mot de Brunn, un véritable « Ulysse de l'art »[5]; autour de son nom se sont groupées des traditions, auxquelles il serait chimérique de chercher quelque fondement historique. Où se sont-elles formées, et de quelles sources émanent-elles? M. Kuhnert s'est attaqué à ce difficile problème; il a reconnu, non sans raison, dans la fable de Dédale, un mélange de légendes crétoises, attiques et siciliennes[6]. Le fond premier appartient peut-être à la Crète; de fait, les textes grecs relatifs aux origines de la sculpture rattachent à Dédale toute une école d'artistes, les Dédalides (οἱ ἀπὸ Δαιδάλου) dont plusieurs sont des Crétois[7]. Mais les Attiques s'emparent de ce

1. Diodore de Sicile, IV, 76.

2. Tzetzes, *Chil.*, I, 538. Cf. les textes réunis par Overbeck, *Schriftquellen*, nos 67-73.

3. Πρῶτος ἀγαλμάτων εὑρέτης. Apollodore, III, 15, 9.

4. Voir E. Pottier, art. *Daedalus*, *Dict. des Antiquités*, et la bibliographie citée à la fin de l'article.

5. *Geschichte der griech. Kunstler*, I, p. 22. M. C. Robert a spirituellement présenté, sous la forme d'un conte, l'histoire de Dédale : *Archaologische Marchen*, I, *Die Daedaliden*, p. 1 suiv., Berlin, 1886.

6. Kuhnert, *Daedalos* (XVe *Supplement Band der Jahrbucher fur classische Philologie*, Leipzig, 1886.)

7. Paus., V, 25, 12. Ce texte a été interprété de différentes manières. Voir Klein (*Die Daedaliden*, dans les *Arch. epigr. Mittheil. aus Œsterreich*, 1881, p. 90-91) qui reconnait ici une école non pas crétoise, mais sicyonienne. Cette opinion a été combattue par L. von Urlichs, *Beitraege zur Kunstgeschichte*, 1885, p. 3, et par Brunn, *Ueber tektonischen Styl*, p. 535, note 1 (*Sitzungsb r. der philos. phil. histor. Classe der Akademie der Wissenschaften zu Munchen*, 1884). Nous nous rallions volontiers à la théorie de M. Kuhnert, qui admet l'existence d'une ancienne école crétoise, à laquelle se rattachent Cheirisophos, Dipoinos et Skyllis, originaires de Crète. *Ouv. cité*, p. 211 suiv.

personnage mythique, et revendiquent pour eux la gloire du vieux maître. Suivant la version attique, à laquelle les tragiques semblent avoir donné sa forme définitive [1], Dédale est un Athénien; il est fils d'Eupalamos, et appartient à la famille royale des Erechthéides. Sa fuite en Crète, après le meurtre de Talos, ses rapports avec Thésée, l'histoire du Labyrinthe de Cnossos, dérivent de la même source. En revanche, la légende de son séjour à Kamikos, auprès du roi Kokalos, paraît s'être développée en Sicile. Tandis que le Dédale attique est un sculpteur, celui de Sicile est surtout célèbre comme architecte : c'est lui qui construit la *Kolymbethra,* c'est-à-dire l'émissaire du fleuve Alabon, les murailles d'Agrigente [2], voire même les *Nouraghes* de la Sardaigne [3]. Essayer de découvrir sous ces traditions un fond de vérité, serait bien téméraire [4]. Le nom même de Dédale (*δαίδαλος,* habile à fabriquer) le rejette dans la légende, et quand les Grecs lui attribuaient des fils et des élèves vivant au sixième siècle, comme Endoios et Cléarkhos de Rhégion, ils traitaient la chronologie avec la plus audacieuse liberté.

Laissons donc de côté la personne de Dédale, et voyons, ce qui est plus important, quel rôle la tradition lui attribuait dans le développement des types plastiques. Outre ses travaux d'architecte, on lui prêtait de nombreuses œuvres de sculpture. Il était l'auteur d'un *choros* en marbre exécuté pour Ariadne, sans doute un chœur de danse, composé de figures en ronde bosse ou en relief, qu'on conservait à Cnossos, en Crète [5]; il n'avait même pas dédaigné de fabriquer un siège, un *diphros,* qui faisait partie du trésor d'Athéna Polias, à Athènes. Mais surtout, on lui faisait honneur de nombreux *xoana,* à propos desquels Pausanias ne manque pas de noter son nom. Dans

1. Une tragédie de Sophocle portait le titre de Δαίδαλος.

2. Brunn, *Griech. Künstler,* I, p. 18.

3. Diodore de Sicile, IV, p. 46. M. Perrot a expliqué comment Diodore a pu, en amplifiant ses sources, attribuer à Dédale ces constructions. *Hist. de l'art,* IV, p. 46.

4. C'est par une pure hypothèse que M. Kuhnert suppose l'existence d'un Dédale réel, d'un sculpteur vivant vers la fin du septième siècle, qui se serait confondu avec son légendaire homonyme. *Ouvr. cité,* p. 211.

5. Pausanias, IX, 40, 4. Ce monument est signalé dans un passage de l'*Iliade,* XVIII, 591-592. Mais il n'y a là aucun argument à invoquer en faveur de l'existence réelle de Dédale. M. Kuhnert suppose, avec beaucoup de raison, que les deux vers de l'*Iliade* sont une interpolation, *ouv. cité,* p. 207. M. Helbig accepte cette hypothèse, *Das homer. Epos.,* 2e éd., p. 447.

plusieurs temples, dans l'Héracléion de Thèbes, dans le sanctuaire de Trophonios à Lébadée, les exégètes montraient des statues de Dédale; il y en avait à Pise, à Corinthe, en Messénie, dans les villes crétoises d'Olous et de Cnossos, et jusqu'en Carie. On voyait encore à Délos, au temps de Pausanias, un petit *xoanon* d'Artémis, à base tétragonale, devenu manchot avec le temps [1] : c'était une œuvre du maître crétois.

Ces statues de bois existaient bien réellement, et les textes nous renseignent sur l'aspect qu'elles offraient. Bien gauches, bien raides encore, elles paraissaient ridicules aux Grecs de l'époque classique. Platon dit que si un sculpteur de son temps en avait fait de pareilles, il eût été bafoué [2], et c'est sans doute devant une idole de ce genre que le Métapontin Parmeniskos, au dire d'Athénée, oublia son serment de ne plus rire [3]. Et pourtant, malgré leur apparence étrange, elles avaient une sorte de majesté hiératique, et même, suivant Pausanias, quelque chose de divin [4]. Il est à noter que, dans le nombre, se trouvaient plusieurs statues viriles, comme le *xoanon* d'Héraclès à Corinthe, qui était nu. Or, à travers le vague des descriptions, nous entrevoyons certains traits qui permettent de restituer ce type [5]. Les statues dédaliques avaient les yeux ouverts, les bras collés aux flancs, les jambes séparées; un pied porté en avant, elles semblaient marcher. Les écrivains anciens mettent une insistance singulière à relever ce détail, et l'imagination hellénique brodait sur ce thème une foule d'historiettes : on attachait les statues de Dédale pour les empêcher de s'enfuir; une nuit, Héraclès avait lapidé une de ces statues, croyant avoir devant lui un adversaire de chair et d'os.

De tous ces témoignages, il résulte que le type dont on attribuait l'invention à Dédale était celui de l'homme nu, debout, avançant une jambe comme pour marcher, les bras tombant raides, serrés contre le corps. C'est évidemment là comme le dernier terme d'une série de progrès qui font d'abord sortir du *xoanon* primitif une figure virile, immobile, ayant encore les jambes rapprochées [6]; bientôt, par un

1. Pour les textes, voir Overbeck, *Schriftquellen,* n° 99-118.
2. *Hippias major,* p. 282.
3. Athénée, XIV, 614 *b*.
4. Ἐπιπρέπει δέ ὅμως τι καὶ ἔνθεον τούτοις. Paus., II, 4, 5.
5. Voir surtout Diodore de Sicile, IV, 76.
6. Ἔχοντα... οὐ διεστηκότας τοὺς πόδας, ἀλλ' ἑστῶτα σύμποδα. Schol. de Platon, *Ménon,* p. 367. Peut-

nouvel effort, et sous l'action d'influences que nous étudierons plus loin, la rigidité de l'attitude s'assouplit, une jambe se détache, et ainsi se constitue un type canonique, auquel la sculpture naissante va rester longtemps fidèle.

Nous savons maintenant ce qu'il faut penser de Dédale. En réalité le nom du vieux maître crétois couvre toute une génération de sculpteurs anonymes, voués au travail du bois. Les outils dont on lui attribue l'invention sont ceux-là mêmes qui servent à dégrossir et à façonner des madriers : la scie, la hache, le fil à plomb, la tarière [1]. Voilà les instruments de travail de ces obscurs imagiers, artistes inconnus et ignorés, dont l'activité remplit une bonne partie du septième siècle. On se les représente volontiers, aussi nomades que Dédale, colportant de ville en ville leur modeste matériel, sculptant, sur un type uniforme, de saintes images, et s'acharnant, par un patient labeur, à animer d'un souffle de vie les visages hébétés et les membres rigides de leurs mornes idoles.

De cette statuaire en bois, aucun spécimen, cela va de soi, n'est parvenu jusqu'à nous ; si les hypogées de l'Égypte ont conservé des statues sculptées en bois, comme le *Cheïk-el-beled,* le sol de la Grèce n'a rien livré de pareil. Cependant nous possédons des statues en pierre dure, qui dérivent directement des *xoana,* et appartiennent au temps où les sculpteurs passent du travail du bois à celui de la pierre ou du marbre. Dussions-nous anticiper sur les chapitres suivants, nous placerons sous les yeux du lecteur une de ces statues du type viril, où l'on reconnaîtra sans peine tous les traits du type dédalique (fig. 56). Cette statue, connue sous le nom de l'*Apollon d'Orchomène,* en raison du lieu de la trouvaille, est conservée au musée central d'Athènes ; elle a été maintes fois décrite et reproduite [2]. Si nous la choisissons de pré-

être faut-il reconnaître une statue de ce genre dans le *xoanon* viril représenté sur un vase peint, où l'on voit Cassandre réfugiée auprès d'une statue de bois. J'ai donné un dessin de cette peinture, *Gaz. arch.,* 1886, p. 242, fig. 2. Cf. Overbeck, *Griech. Kunstmyth.* V. *Apollon,* p. 15.

1. Brunn, *Gesch. der griech. Kunstler,* I, p. 20.

2. Elle porte le n° 9 du catalogue de M. Cavvadias (Κατάλογος τοῦ κεντρικοῦ μουσείου, Athenes, 1886-1887). Pour la bibliographie ancienne voir Koerte, *Mittheil. Athen,* III, p. 305. Cf. notre article du *Bulletin de corr. hellén.* 1881, p. 319, pl. IV, et la description donnée dans Friederichs-Wolters, *Die Gipsabgusse antiker Bildwerke,* p. 21, n° 13. Brunn, *Denkmaeler griechischer und romischer Sculptur,* Munich, Bruckmann, n° 77 (*Jünglingsfigur von Orchomenos*).

férence, c'est qu'elle forme comme le premier terme d'une longue série de statues analogues; à ce titre elle est certainement la plus voisine des originaux en bois dont elle est imitée. Décrire longuement l'attitude serait nous exposer à des redites; notons seulement que c'est la jambe gauche qui se porte en avant, par une convention religieusement observée dans toute la série, et empruntée sans aucun doute aux soi-disant statues dédaliques. Si l'on analyse le style, on remarquera des réminiscences évidentes du travail du bois. Le sculpteur a beau mettre en œuvre ce marbre gris veiné de blanc que lui ont fourni les carrières de la Béotie; il est encore esclave de son modèle, peut-être même des habitudes prises; il procède par plans rigides, comme s'il taillait le bois. Ainsi, les clavicules forment une arête aiguë qui divise deux plans, l'un horizontal, marquant le plat des épaules, l'autre oblique, indiquant les pectoraux. La section est une coupure nette, comme celle que présente

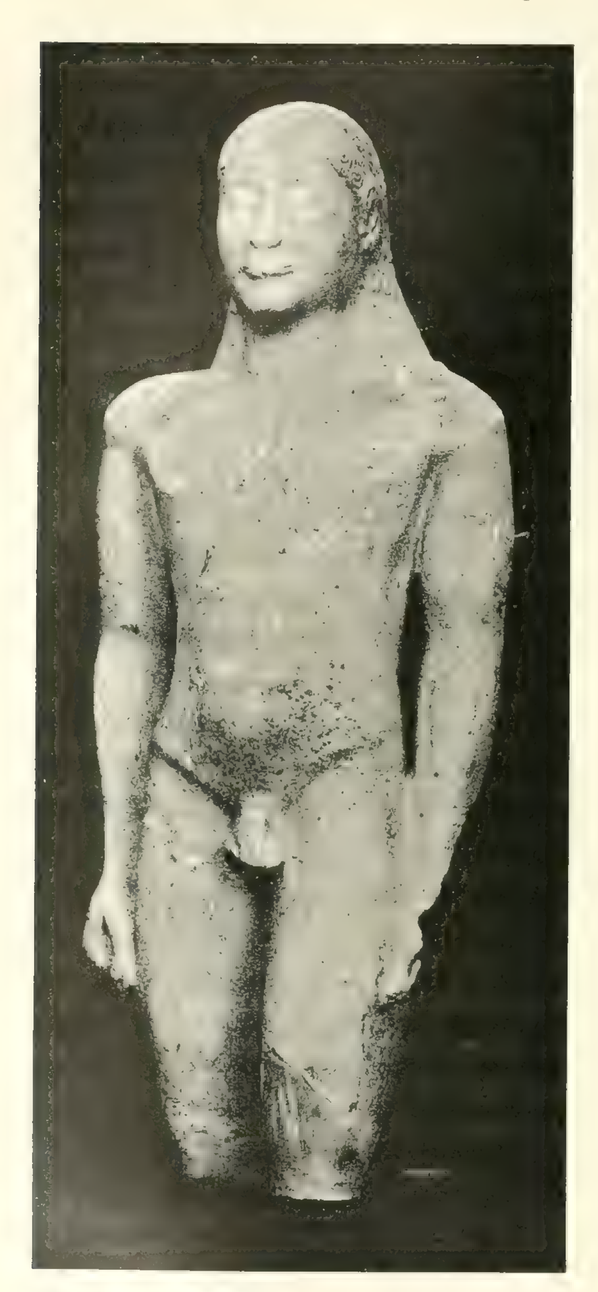


Fig. 56. — Statue virile trouvée à Orchomène, en Béotie. (Musée central d'Athènes.)

un éclat de bois enlevé d'un coup de hache. Même travail heurté et dur dans la dépression qui figure le pli de l'aine. Fort ignorant de l'anatomie, le sculpteur s'est trouvé assez embarrassé pour modeler la poitrine et le ventre; il s'est contenté de tracer entre la ligne des côtes et les plans du ventre quatre ou cinq dépressions horizontales, creusées très légèrement, qui strient la partie supérieure de l'abdomen, au mépris de toute vérité. En somme, tout ici accuse les tâtonnements d'une main inexpérimentée. L'auteur de la statue n'est soutenu par aucune tradition d'école. Le souvenir du travail du bois le domine encore, et c'est en hésitant qu'il associe aux surfaces planes quelques formes arrondies.



Fig. 57. — Ébauche d'une statue du type viril, trouvée à Naxos. (Musée central d'Athènes.)

Considérée dans son ensemble, la statue présente une structure quadrangulaire, qu'elle doit à la carrure des épaules, à l'aplatissement exagéré des cuisses. C'est là un caractère commun à plusieurs figures du même type, et nous sommes bien tenté de l'attribuer à l'influence de la sculpture sur bois. On dégrossissait la statue dans le bloc de pierre comme on l'avait fait dans le madrier. Rien de plus instructif, à ce point de vue, qu'une statue du même type, trouvée à Naxos, et restée à l'état d'ébauche[1] (fig. 57). Le marbre est simplement épannelé et piqueté au marteau; à

1. Ross *Kunstblatt*, 1836, p. 46, et *Inselreisen*, I, p. 41. Welcker, *Alte Denkmaeler*, I, p. 399, et toute

peine la figure a-t-elle forme humaine. On n'en surprend que mieux ce parti pris d'équarrissement, de construction par plans, qui ne disparaît pas tout à fait quand la statue est terminée. De pareils procédés suppléaient à l'inexpérience de l'ouvrier, et favorisaient une exécution presque mécanique; le premier praticien venu pouvait ébaucher une de ces statues d'un type uniforme, en prenant des points de repère déterminés à l'avance.

La tête de la statue d'Orchomène offre les mêmes proportions carrées. Le front est plat, et les tempes fuient en retour d'angle. Les oreilles, mal placées, adhèrent au crâne. La coiffure accuse la préoccupation de procéder par masses, avec des indications de détails très superficielles. Sur le front, une rangée de boucles symétriques légèrement entaillées. A la hauteur des oreilles, la chevelure s'évase et s'étale, reproduisant la forme du *klaft* égyptien; par derrière, elle est serrée par une bandelette croisée, dont les bouts disparaissent sous la masse des cheveux. Des rainures verticales, tracées au ciseau, figurent les mèches divisées par le peigne; elles sont recoupées par des lignes horizontales, et ce dessin quadrillé reproduit tant bien que mal les anneaux des boucles frisées. Le visage est très mutilé. L'usure du marbre a déformé le nez, aujourd'hui écrasé et aplati; elle a amorti la saillie des lèvres, et presque effacé les contours des yeux. Mais un autre monument, à peu près contemporain de la statue d'Orchomène, nous fait comprendre à quel point, dans le rendu de la figure humaine, le souvenir du travail du bois exerçait encore une action tyrannique : c'est une tête en pierre blanchâtre trouvée par M. Holleaux près du temple d'Apollon Ptoos, à Perdicovrysi, en Béotie [1] (fig. 58). Parmi les spécimens de la vieille sculpture hellénique, aucun, croyons-nous, ne relève plus directement des modèles dont nous essayons de retrouver les caractères. Or, voyez avec quelle sécheresse le sculpteur a découpé les contours aigus d'une bouche taillée en coup de sabre, enchassé entre des paupières à

la bibliographie citée par Cavvadias, *Catal.* nº 14, p. 24. La figure a été reproduite, avec des remarques intéressantes sur la technique, par M. E.-A. Gardner, *Journal of Hellen. Studies,* XI, 1890, p. 130, fig. 1.

1. M. Holleaux, *Bull. de Corresp. hellén.*, X, 1886, p. 98-101, pl. V. Musée central d'Athènes : Cavvadias, *Catal.* nº 15. On peut en rapprocher, comme spécimen de technique, la tête en tuf du musée de l'Acropole reproduite en cul de lampe ; Lechat, *Revue arch.*, t. XVIII, 1891, pl. XVI.

ressauts vifs des yeux dont le globe est absolument aplati, et de quelle main brutale il a attaqué la pierre, pour accuser la saillie du nez. Imaginez cette tête sculptée en bois ; vous aurez une idée très juste de la technique et du style familiers aux premiers imagiers grecs.

On peut donc admettre sans témérité que le type viril, reproduit par les plus anciennes statues de pierre ou de marbre, dérive de la sculpture sur bois [1]. Nous laisserons de côté, pour le moment, l'examen des problèmes qui se rattachent à l'étude de ce type : sa diffusion dans les pays grecs, les écoles qui l'ont adopté et développé, sa signification ; nous aurons à revenir sur tous ces points. Mais nous devons dès à présent poser une question : comment ce type s'est-il formé ? Sous quelles influences se sont accomplis ces progrès que la tradition attribuait à Dédale, et qui correspondent à la période où le bois était la seule matière employée par les sculpteurs ? On a depuis longtemps relevé les analogies que présentent la statue d'Orchomène et toutes ses congénères avec les statues égyptiennes [2] : bras allongés le long du corps, mains fermées, étroitesse relative des hanches par rapport aux épaules, forme de la coiffure



Fig. 58. — Tête virile, en pierre de Béotie, trouvée près du temple d'Apollon Ptoos. (Musée central d'Athènes.)

1. A Olympie, les plus anciennes statues d'athlètes étaient celles de Praxidamas d'Égine et de Rhexibios d'Oponte, la première en bois de figuier, la seconde en bois de cyprès. Elles dataient environ l'une de 544 à 540, et l'autre de 536 à 532. (Pausanias, VI, 18-7.) Pausanias ne décrit pas le type ; mais c'est à peine une hypothèse que de leur prêter le même type qu'à la statue du pancratiaste Arrachion, à Phigalie (Pausanias, VIII, 40-1). Or, cette dernière était exactement conforme au type de l'Apollon d'Orchomène. Les textes confirment ainsi le témoignage des monuments.

2. Voir Friederichs-Wolters, *Gipsabgusse*, p. 9, nº 14 ; Furtwaengler, *Arch. Zeitung*, 1882, p. 55.

qui rappelle le *klaft*, jambe gauche uniformément portée en avant, voilà des traits qu'on peut noter dans nombre de statues égyptiennes.

Ces ressemblances, qui nous frappent à première vue, n'avaient pas échappé aux Grecs. « Le rythme des anciennes statues égyptiennes, dit Diodore de Sicile, est le même que celui des statues faites par Dédale chez les Grecs »[1]. Or, il faut entendre par rythme le mouvement et l'attitude. Une similitude aussi étroite est-elle purement fortuite, ou bien devons-nous admettre que ce type s'est introduit dans l'art grec par l'imitation de modèles égyptiens? Tel est le problème, qui offre un intérêt capital pour l'histoire de la formation des types plastiques.

La théorie de l'influence égyptienne a trouvé des adversaires résolus[2]. Pour Brunn et Overbeck, la conception de la forme humaine, en Égypte et en Grèce, dérive de principes différents. En Égypte, elle est fondée sur un principe architectonique; la statue est le plus souvent adossée à un pilastre; elle fait pour ainsi dire corps avec lui. En Grèce la statue est isolée, dégagée; elle existe par elle-même. Mais surtout les différences éclatent dans les principes de style que le sculpteur grec applique de très bonne heure; à l'inverse du statuaire égyptien, il est éminemment naturaliste, et l'étude directe de la nature, la recherche de la vérité dirigent tous ses efforts. S'il y a des analogies, elles seraient lointaines, accidentelles, et ne s'expliqueraient que par une seule raison, c'est qu'en Grèce comme en Égypte le sculpteur représente le même sujet, un homme debout et marchant[3].

Nous ne nierons pas ces divergences. Dans tout le cours du sixième siècle, c'est-à-dire pendant la période où s'échelonnent les statues du type de l'Apollon d'Orchomène, elles s'accusent avec une énergie croissante, et il serait puéril de prétendre, qu'à cette date,

1. Diodore de Sicile, I, 97. Cf. Pausanias, I, 42, 5, à propos des statues d'ébène de l'Apollon Pythios et de l'Apollon Dekatéphoros à Megare : τοῖς Αἰγυπτίοις μάλιστα ἐοίκασι ξοάνοις. De même, l'Heraclès d'Erythres avait le type égyptien. Pausanias, VII, 5-3.

2. Brunn nie que le type dédalique soit analogue à celui des statues égyptiennes. *Gesch. der griech. Künstler*, I, 21. Il a signalé ailleurs les différences fondamentales qui existent entre l'art grec et l'art égyptien pour la conception de la forme humaine. *N. Rhein. Museum*, X, p. 119 suiv. Overbeck se rallie à la théorie de Brunn, *Griech. Plastik*, I, 3e éd., p. 14, 15.

3. M. Homolle a aussi mis en doute l'influence égyptienne; il explique ingénieusement le mouvement de la jambe gauche par ce fait que le sculpteur représente un homme prêt à partir du pied droit (*fausto pede*) et prenant son point d'appui sur le pied gauche. (*De antiquiss. Dianæ simul. del.*, p. 95.)

l'art grec soit encore réduit à copier un type étranger. Aussi bien, ce n'est pas au sujet des statues de marbre que la question se pose ; c'est à propos de leurs prototypes en bois. Ici, nous n'hésitons pas à faire aux influences égyptiennes une part très large. Dans le type de la figure debout, dans la convention si particulière des mains fermées, de la jambe gauche portée en avant, nous reconnaissons des emprunts faits à l'Égypte par les sculpteurs sur bois [1]. A coup sûr les modèles ne manquaient pas pour leur suggérer ces imitations. Et d'abord, il est permis de supposer avec M. Helbig, que les *xoana,* dont les Grecs notaient si curieusement le caractère égyptien, étaient des œuvres phéniciennes de style égyptisant [2]. Peut-être même faut-il attribuer un rôle, dans cette sorte d'initiation, aux produits industriels, aux petits bronzes, aux figurines de terre cuite vernissée, que le commerce répandait dans les pays grecs [3]. On sait quelle est, au point de vue de la diffusion des types, l'importance des objets d'art de petite dimension. Si restreintes qu'en fussent les proportions, de pareils modèles ont pu contribuer à éveiller chez les Grecs le sens plastique; ils ont pu leur suggérer l'idée d'un type fort simple, bien fait pour tenter le ciseau des premiers imagiers. Qu'un fabricant de *xoana* ait l'idée de grandir mécaniquement une figurine égyptienne : voilà réalisée l'invention attribuée à Dédale. Le prototype de l'Apollon d'Orchomène est créé; l'art grec naissant a trouvé la formule de la figure virile.

Dans les statues de ce type, la nudité est complète. Il en est tout autrement pour les figures féminines qui sont vêtues, et dont le type s'oppose nettement à celui que nous venons d'étudier. Suivant la juste remarque de Brunn [4], l'étoffe du vêtement est « une matière morte » ; pour faire sentir sous cette gaîne les formes du corps, il faut une

1. J'ai déjà exposé cette théorie : *Gazette archéologique*, 1886, p. 235 et suivantes.

2. Helbig, *Homerische Epos*, p. 417, note 4. M. Perrot remarque que les Phéniciens étaient des commerçants d'images, et que celles qu'ils vendaient aux Grecs étaient anthropomorphiques. *Hist. de l'Art*, III, p. 80.

3. Une figurine vernissée du type de l'Apollon d'Orchomène, et provenant de Naucratis, a été acquise par le Musée de Boston. Voir Robinson, *Trustees of the Museum of fine arts, Thirteenth annual Report,* 1889, p. 18-22.

4. M. Brunn a consacré une étude très pénétrante à l'histoire de la formation du type féminin : *Ueber tektonischen Styl.* (*Sitzungsberichte der philos. philolog. und hist. Classe der K. bayer. Akad. der Wissenschaften,* 1884, p. 507-541.)

habileté qui dépasse les forces des premiers sculpteurs. Il est donc naturel que dans sa structure, dans son enveloppe extérieure, la statue vêtue accuse encore le souvenir des éléments primitifs dont elle est sortie. Les découvertes récentes faites en Grèce mettent en pleine lumière cette genèse du type féminin. Depuis les fouilles de Délos, nous possédons des séries de monuments où l'on peut suivre pas à pas le travail qui transforme en statue la planche, la poutre ou la colonne [1].



Fig. 59. — Copie en marbre d'un *xoanon*, trouvée à Délos. (Musée central d'Athènes.) Hauteur, avec la base, 2 m; sans la base, 1 m, 75.

Si l'on considère les éléments primitifs, trois formes génératrices, pour ainsi dire, s'offrent au ciseau du sculpteur : d'abord la planche (σανίς), puis la poutre équarrie, enfin le tronc d'arbre. Une image fidèle du *xoanon* dérivant de la planche est parvenue jusqu'à nous : c'est la statue très primitive trouvée à Délos par M. Homolle, en avant du temple d'Apollon (fig. 59). Nous ne saurions mieux faire que d'en emprunter la description à l'auteur de la découverte : « Le marbre, dit M. Homolle, depuis la plinthe jusqu'aux épaules, a la forme d'une colonne aplatie ; les côtés sont arrondis à droite et à gauche ; les faces sont deux plans parallèles. La ceinture divise le corps en deux parties inégales ; la partie inférieure, qui est la plus haute, va s'amincissant peu à peu depuis les pieds jusqu'aux hanches, qui s'arrondissent sous la ceinture ; la partie supérieure va s'élargissant en sens inverse. La largeur des épaules est égale à celle de la plinthe. A droite et à gauche sont placés deux montants verticaux, raides, appliqués le long du corps : ce sont les bras. La tête ressemble

1. L'histoire de cette évolution a été faite avec une extrême précision par l'auteur des découvertes de Délos : Homolle, *De antiquissimis Dianæ simulacris deliacis*, Paris, 1885.

à une pyramide tronquée dont on aurait effacé et adouci toutes les arêtes; la chevelure, plaquée sur les tempes, épandue sur les épaules, contribue à lui donner cet aspect. Au-dessus de la plinthe, le marbre est échancré et scié en biseau. Dans la cavité triangulaire sont ménagées deux saillies qui représentent les extrémités des deux pieds; ils sont accolés l'un à l'autre »[1]. Ajoutez que, suivant toute vraisemblance, la statue était peinte, comme les *xoana*[2]. Les mains fermées sont traversées par des trous, servant sans doute à assujettir ces sortes de chaînettes, qui, sur les monnaies, complètent la parure des statues de bois[3].

Cette informe image, qui trahit si clairement l'imitation de l'idole taillée dans une planche, n'appartient à aucun sexe; la poitrine est plate, et le torse, dit M. Homolle « ressemble beaucoup plus à une figure géométrique qu'à une forme humaine. » Heureusement, une inscription, gravée sur la partie inférieure de la statue, du côté gauche, nous apprend ce qu'elle est[4]. C'est un ex-voto, dédié à l'Artemis Délienne par une femme de Naxos, Nicandra; sans doute, l'ex-voto représente la déesse elle-même. Le témoignage de l'inscription n'est pas moins précieux pour établir une date approximative. En raison des caractères épigraphiques, l'époque de la dédicace peut être reculée jusqu'au septième siècle. Or c'est le moment où s'accomplit le passage de la sculpture sur bois au travail du marbre. Entre l'ex-voto de Nicandra et *le xoanon* en forme de planche qui a servi de modèle, il n'y a donc pas d'intermédiaire. Le premier est une transposition en marbre du second.

Lorsque, avec le temps, le sculpteur se préoccupe un peu plus de la vérité, lorsqu'il s'essaie à modeler les rondeurs de la poitrine, à traduire avec plus de précision la coquetterie de l'ajustement féminin, il

1. Homolle, *Bull. de corresp. hellénique*, III, 1889, p. 101. Cf. *Mon. grecs*, 1878, p. 61 et *De antiq. Dian. simul.*, p. 15, pl. I. Voir aussi les remarques de Brunn, *mém. cité*, p. 150 et suivantes. Bonne reproduction dans Brunn, *Denkmaeler der gr. rom. Sculptur*, nº 57.

2. Furtwaengler, *Arch. Zeitung*, 1882, p. 322.

3. Voir, sur cet usage, Schreiber, *Arch. Zeitung*, 1883, p. 295.

4. « Nicandra m'a consacré à la déesse qui frappe au loin et qui se plaît à lancer des flèches : Nicandra, fille de Deinodikos le Naxien, distinguée entre toutes les femmes, sœur de Deinoménès, femme de Phraxos... » Voir pour l'inscription, Homolle, *Bull. de corresp. hellén.*, III, 1879, p. 3-12, et la bibliographie citée par E. S. Roberts, *An Introduction to greek Epigraphy*, p. 65, nº 25.

n'arrive pas du premier coup à effacer toutes les traces laissées par les éléments primitifs; l'influence de la forme génératrice se fait encore sentir. Entre tant d'exemples que nous fournissent les découvertes récentes, nous choisirons une statuette du Musée Central d'Athènes, trouvée à Eleusis [1] (fig. 60). A coup sûr, comparée au *xoanon* de Délos, elle accuse un progrès sensible. Le torse se modèle sous l'épaisseur de l'étoffe du chiton pliée en double; le sculpteur a rendu avec un certain soin les ondulations des boucles frisées, et s'est appliqué aux détails du costume. Et pourtant le bas du corps reste, comme la figure, emprisonné dans une gaîne plate; les membres ne se dessinent pas sous cette enveloppe rigide.

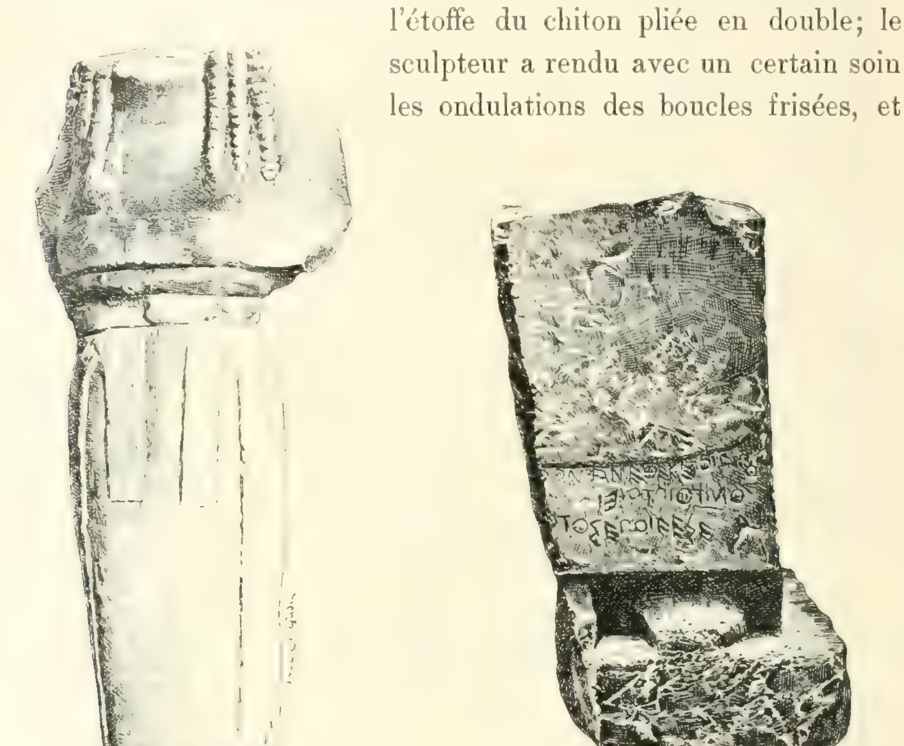


Fig. 60. — Statuette de femme trouvée à Eleusis. (Musée d'Athènes.) Hauteur, 0m.38.



Fig. 61. — Partie inférieure d'une statue en pierre calcaire, trouvée près du temple d'Apollon Ptoos. (*Bulletin de correspondance hellénique*, 1886, pl. VII.)

Dans les exemples que nous venons de citer, la forme aplatie dénonce l'imitation du *xoanon* taillé dans une planche large et peu

1. Ἐφημερὶς ἀρχαιολογική, 1884, pl. 8, n° 1-1 a, p. 179. N° 5 du Catalogue de Cavvadias. La statuette est en marbre de Paros, et a sans doute été importée des Cyclades en Attique.

épaisse. La poutre équarrie est-elle au contraire le point de départ? la statue aura des proportions plus carrées. Nous en avons la preuve, grâce à un fragment de statue en pierre calcaire, provenant du temple d'Apollon Ptoos en Béotie[1] (fig. 61). La figure, dont l'identification reste incertaine, était vêtue. Intacte, la statue présentait une apparence rectangulaire, comme un hermès; sur les trois faces travaillées, perpendiculaires l'une à l'autre, des plans rigides figurent la chute d'une lourde tunique sans plis, que dépassent les extrémités des pieds. Si rude que fût son œuvre, le sculpteur y avait pourtant placé sa signature, au-dessous d'une dédicace à Apollon Ptoos[2]; et de fait, il pouvait être fier d'avoir ainsi courageusement attaqué la pierre, car la statue est encore contemporaine du travail du bois. Vous retrouverez les mêmes formes carrées dans une statuette féminine de même provenance (fig. 62)[3], comme si les premiers sculpteurs béotiens avaient tiré de la poutre les éléments constitutifs de leurs *xoana*. Il serait fastidieux de décrire longuement un monument dont le lecteur reconnaîtra, au premier coup d'œil, l'étroite parenté avec l'ex-voto délien de Nicandra. Ici, néanmoins, les formes sont plus accusées, moins écrasées, et le sculpteur a donné plus de corps à la partie inférieure.



Fig. 62. — Statuette de femme en forme de *xoanon*, trouvée sur l'emplacement du temple d'Apollon Ptoos. (Musée central d'Athènes.) Hauteur, 0m,42.

Reste un troisième élément : le tronc d'arbre. Comme il est facile de le prévoir, la statue qui en dérivera sera cylindrique à sa base; les jambes ne seront pas divisées. Pour accuser le renflement des hanches et l'évasement des cuisses, le sculpteur di-

1. Musée central d'Athènes, n° 2. Holleaux, *Bull. de corresp. hellén.*, 1886, pl. VII, p. 77.

2. Le nom est malheureusement mutilé : on lit ...οτος ἐποίϝεσε. C'est certainement une des plus anciennes signatures d'artiste qui soient connues.

3. Musée central d'Athènes, n° 4 du Catalogue de Cavvadias. La statuette a été trouvée en 1885 par M. Holleaux.

minuera près de la base le diamètre du cylindre ; il l'effilera légèrement dans le bas, et ce parti pris ne fera que rendre plus sensible l'analogie avec le tronc d'arbre. Si, au lieu de tomber droit sur les pieds, l'étoffe du vêtement s'étale circulairement, ne donne-t-elle pas l'idée des racines qui affleurent au sol, et d'où le tronc jaillit, svelte et élancé comme un fût de colonne ? En étudiant les statues primitives de l'école ionienne, nous aurons à constater l'application de ce principe [1]. Bornons-nous à citer un seul exemple, à savoir une statue malheureusement mutilée, trouvée à Délos [2] (fig. 63). Ici, plus de surfaces planes, plus d'angles vifs ou amortis ; tout est franchement arrondi ; une section pratiquée dans la partie inférieure donnerait exactement celle d'un tronc d'arbre. Ajoutez que le sculpteur a déjà fait effort pour assouplir la raideur de l'attitude. Malgré l'usure du marbre, on voit que le bras gauche était ramené sur la poitrine, par une convention très féconde en conséquences, et dont nous examinerons plus loin le développement. Pour le moment, nous devons surtout constater un principe de construction très différent de ceux que nous avons vus tout à l'heure : c'est le tronc d'arbre ou la colonne qui le déterminent.

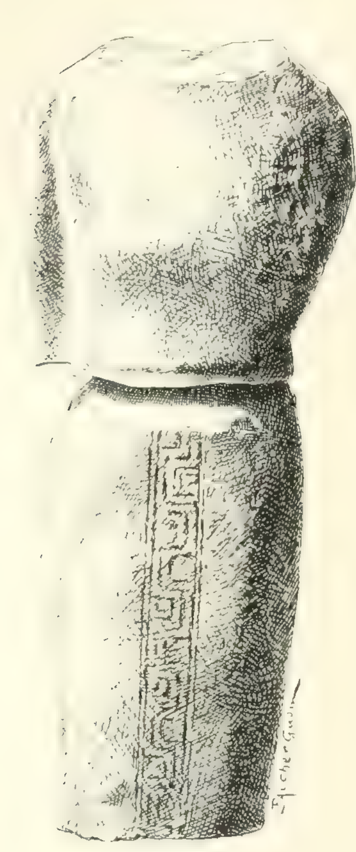


Fig. 63. — Fragment d'une statue féminine en forme de *xoanon*, trouvée à Délos.

Nous poserons, à propos du type féminin, la même question qu'au sujet du type viril. Les Grecs l'ont-ils créé spontanément ? Faut-il au contraire faire la part des influences étrangères, assyriennes ou égyptiennes ? La solution est ici beaucoup plus douteuse. En étudiant

1. Il a été posé très nettement par Brunn, *Ueber tektonischen Styl.*, p. 514.
2. Homolle, *De antiq. Dianæ simul.*, pl. III, p. 20.

la série des statues trouvées à Délos, M. Homolle s'est prononcé en faveur de l'originalité du type[1] ; il s'est attaché à montrer que toutes les étapes de la formation sont connues, qu'on remonte jusqu'aux éléments primitifs, et que par suite il reste peu de place pour les influences étrangères. Rien de plus juste, si l'on ne considère que la suite des statues en marbre, dont l'Artémis dédiée par Nicandra forme le premier terme ; les progrès qui s'y marquent relèvent uniquement de l'esprit grec. Mais ne peut-on pas reculer le problème, et se demander si la vue de modèles orientaux n'a pas suggéré aux Grecs cette conception première de la figure vêtue, qu'ils tirent si manifestement des formes les plus rudimentaires ? En d'autres termes, n'est-ce pas au temps de la sculpture sur bois que les influences orientales ont pu exercer leur action ? MM. Brunn et Homolle[2] reconnaissent eux-mêmes quelques analogies entre l'Artémis délienne et certaines statues assyriennes, comme celles du dieu Nebo et du roi Assournazirpal, conservées au British Museum[3] : même robe longue, serrée à la taille par une ceinture ; même apparence rigide de l'étoffe, où aucun pli n'est indiqué. Et de plus, la disposition de la chevelure rappelle, de loin il est vrai, la coiffure des statues égyptiennes. A coup sûr de tels indices ne permettent pas de conclure à une filiation directe. Nous croyons seulement que l'influence des modèles orientaux a du être générale au temps où les sculpteurs en bois élaboraient les premiers types ; nous admettrons volontiers qu'elle a pu s'exercer, plus faiblement il est vrai, sur la formation du type féminin, et qu'elle a simplement suggéré aux Grecs une sorte d'idée générale de la forme.

Résumons nos conclusions. Grâce au témoignage des plus anciennes statues de pierre ou de marbre, nous entrevoyons une sculpture sur bois, bien pauvre encore et qui connaît surtout deux types : celui de la figure virile nue et debout, celui de la figure féminine vêtue. Pour le premier, l'origine égyptienne ne semble pas douteuse ; pour le second, les influences étrangères sont moins sensibles. Lorsque, dans la seconde moitié du septième siècle, les sculpteurs commencent à travailler une

1. *Ouvrage cité*, p. 63 et suivantes.
2. Brunn, *Ueber tektonischen Styl*, p. 513. Homolle, *ouv. cité*, p. 98.
3. Perrot, *Hist. de l'Art*, II, p. 85, 536, fig. 15, 250.

matière plus dure, répondant mieux aux exigences de la plastique, ces deux types sont constitués; ils vont se développer, s'assouplir, se perfectionner, suivant une direction tout à fait originale; l'étude du nu, la recherche de la vérité dans les attitudes, dans le jeu des draperies, seront de puissants éléments de progrès. A coup sûr la période d'influence orientale n'est pas encore close; même au sixième siècle, nous aurons plus d'une fois à signaler des emprunts faits à l'Orient; suivant la situation géographique des centres artistiques, l'Égypte et l'Assyrie feront sentir leur action. Mais ces enseignements seront recueillis par un art déjà robuste, et capable d'en retenir ce qu'il lui plaît; il y aura des suggestions, plutôt que des imitations proprement dites. L'art grec naissant aura, comme sauvegarde de son originalité, des qualités très personnelles, étrangères aux arts orientaux : le sentiment profond de la vie, le souci constant du progrès, la volonté acharnée d'étudier directement la nature.



Tête en pierre tendre, trouvée sur l'Acropole d'Athènes.
(Musée de l'Acropole).

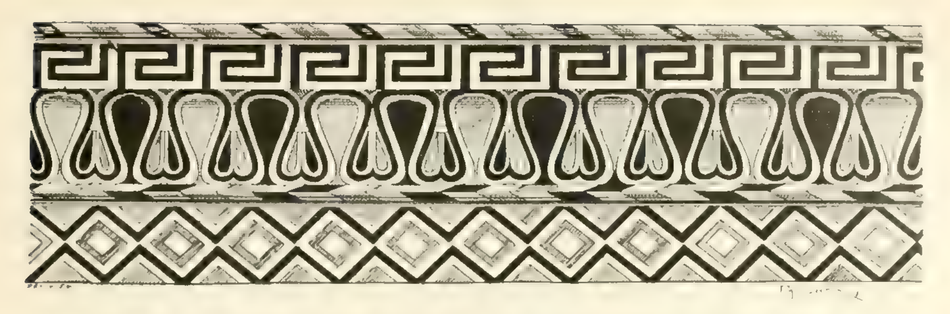


Fig. 64. — Cimaise en terre-cuite peinte, provenant du trésor de Géla à Olympie.

LIVRE II

LES PRIMITIFS

CHAPITRE PREMIER

LES ÉCOLES DES ILES DE LA MER ÉGÉE

Depuis la fin du septième siècle jusqu'aux guerres médiques, la sculpture se développe en Grèce avec une remarquable rapidité. Pour l'historien de l'art grec, le sixième siècle est une période féconde entre toutes, digne d'être étudiée avec le même soin que l'époque des grands maîtres. Toutefois, nous risquerions d'en donner une idée fausse, si nous placions sur le même plan les œuvres du premier archaïsme, et celles de la robuste génération d'artistes qui a formé les grands sculpteurs du cinquième siècle. Entre les vieux maîtres qui créent la technique du marbre ou du bronze, et ceux qui exécutent d'une main si ferme les statues des frontons d'Égine, il y a une telle distance, que le mot archaïsme paraît bien général et bien insuffisant. Dussions-nous encourir le reproche de multiplier à l'excès les divisions, nous distinguerons deux périodes : celle des primitifs et celle de l'archaïsme avancé. Les limites chronologiques qui séparent ces

deux périodes sont, on le comprend, très flottantes; elles varient d'ailleurs suivant que l'on considère telle ou telle école. En chiffres ronds, nous conduirons l'histoire des primitifs jusque vers l'année 520. Elle commence avec le travail de la pierre, du marbre et du métal.

§ 1. — LA SCULPTURE DANS LES CYCLADES. — LE TRAVAIL DU MARBRE.

Il est naturel que l'idée de substituer au bois une matière plus résistante, ait pris naissance dans les îles de l'Archipel. Si les îles de Naxos, d'Anaphé, de Ténos, d'Andros possèdent seulement des marbres d'une qualité moyenne, la Grèce n'en a pas de plus beau que celui de Paros[1]. L'île entière est une véritable montagne de marbre. Tandis que les carrières à ciel ouvert de la vallée de l'Elykas et de Lakkos fournissaient d'excellents matériaux pour l'architecture, celles du mont Marpessa étaient sans rivales. De là provient cet admirable marbre, que son grain brillant, sa blancheur chaude, son éclat transparent, rendent merveilleusement propre au travail du ciseau. Pour l'extraire du flanc sud de la montagne, il fallait creuser des galeries à plan incliné, et travailler à la lampe; c'est encore là l'explication la plus plausible du mot *lychnites* (λυχνίτης) par lequel les écrivains anciens désignent cette qualité de marbre[2]. En gens avisés, les Pariens exploitèrent de bonne heure leurs carrières, et leur marbre devint un article d'exportation. Les premiers sculpteurs de Chios s'approvisionnaient chez eux, comme le firent plus tard les Attiques. Telle était la renommée du marbre de Paros, que les Athéniens ne songèrent pas, avant l'époque de Phidias, à utiliser pour les travaux de sculpture leur marbre du Pentélique.

A coup sûr, il fallait déjà quelque audace pour rompre avec les procédés routiniers du travail du bois, pour s'attaquer à une matière rebelle, exigeant une technique, un outillage nouveaux. Mais tous les

1. On a souvent analysé les qualités du marbre de Paros. Voir Stephani, *Zeitschr. fur d. Alterthumswissenschaft*, 1843, n° 73. Cf. sur les carrières de Paros, Bursian, *Geogr. von Griechenland*, II, 484; Ross, *Inselreisen*, I, 49; Blümner, *Technologie und Terminologie der Gewerbe und Kunste bei Griechen und Romern*, III, p. 31 suiv. Cf. Lepsius, *Griechische Marmorstudien*, Berlin, 1890.

2. Varron, dans Pline, *N. H.*, XXXVI, 14. « Quem lapidem cœpere lychnitem appellare, quoniam ad lucernas in cuniculis cæderetur. »

progrès vont de pair, et vers la fin du septième siècle, la civilisation grecque est assez avancée dans les Cyclades, pour qu'une telle innovation puisse s'y produire. Race énergique et fine, peuple de marins et de marchands, voués à cette « vie de la mer » (θαλάσσιος βίος) dont parle le Parien Archiloque, les Grecs insulaires sont actifs et industrieux. Naxos, la plus fertile des Cyclades, s'enrichit déjà par ses vins, et se vante d'avoir la première frappé monnaie. Ajoutez que, dès le huitième siècle, l'île sainte de Délos est le rendez-vous religieux des Ioniens. On connaît l'hymne homérique où le vieux poète décrit les théories d'« Ioniens aux longs vêtements », « les chœurs de femmes aux belles ceintures », les vaisseaux qui abordent « au mois saint » sur la plage délienne. A ces fêtes religieuses, le commerce insulaire trouvait son compte. Mais surtout la grande popularité du culte apollinien dut exercer sur l'art naissant une puissante influence. A n'en pas douter, c'est pour les sanctuaires de l'Apollon et de l'Artémis de Délos que furent sculptées les premières statues de marbre; ce sont les fouilles de Délos qui ont jeté la plus vive lumière sur l'histoire des maîtres primitifs.

En dépit de l'assertion de Pline [1], l'île de Naxos peut disputer à celle de Chios l'honneur d'avoir inauguré le travail du marbre. Au temps du roi lydien Alyattès (625-568), un Naxien, Byzès, imagine de remplacer, dans la couverture des temples, les tuiles de terre cuite par des tuiles de marbre, ornées de reliefs à leur extrémité; son fils Euergos rappelait fièrement l'invention paternelle sur le piédestal de statues dédiées par lui dans sa ville natale [2]. Toutefois, ce n'est encore là qu'une application industrielle de la technique nouvelle. Beaucoup plus concluant est le témoignage d'un monument que nous avons décrit plus haut : la copie en marbre d'un *xoanon* dédiée à Artémis par Nicandra [3]. La donatrice étant Naxienne, il est permis de croire que le sculpteur était son compatriote. Faut-il rappeler par quels liens d'étroite parenté cette œuvre se rattache à la sculpture sur bois, et à quel point elle en dérive directement? En

1. *Nat. Hist.*, 36, 11.

2 Pausanias, V, 10, 3. Il n'est pas prouvé qu'Euergos fût lui-même un sculpteur. Cf. Brunn, *Gesch. der griech. Künstler*, I, p. 42.

3. Page 120, fig. 59.

raison du style, des caractères de l'inscription gravée sur la statue, on peut lui assigner comme date le dernier quart du septième siècle. Et pourtant, à considérer l'exécution, bien supérieure au style, on est tenté de croire que l'artiste n'en est pas à ses débuts, et que l'usage des outils du sculpteur lui est déjà familier.

Un autre monument vient encore attester la haute antiquité de l'école de Naxos. La plus ancienne signature d'artiste grec qui soit connue est celle d'un Naxien, Iphikartidès : on la lit, gravée en lettres archaïques du septième siècle, sur une base de statue trouvée par M. Homolle à Délos [1] (fig. 65). Cette base, de forme triangulaire, ornée aux angles d'un masque de Gorgone et de deux têtes de bélier, supportait une statue dont les pieds seuls sont conservés, et qui était représentée dans l'attitude de la marche. Nul doute qu'on ne doive ici reconnaître une figure virile, du type de l'Apollon d'Orchomène. Joignez-y d'autres spécimens du même type et de même provenance : l'ébauche de statue reproduite plus haut [2], des figures colossales inachevées, encore gisantes en place dans les carrières de l'île [3], enfin les débris d'une énorme statue d'Apollon consacrée à Délos par les Naxiens [4] ; vous aurez la preuve formelle que le type de la figure virile et nue était familier à l'école de Naxos, et qu'elle le traitait à une date antérieure au sixième siècle. Et si l'on veut grossir encore cette liste, en y ajoutant des exemplaires provenant des autres Cyclades, de Paros, de Délos, de Théra [5], on constituera facilement tout un groupe de figures viriles dont la provenance n'est pas douteuse, et qui relèvent d'une école insulaire.

1. Homolle, *Bull. de corresp. hellén.*, XII, 1888, p. 463-479, pl. XIII. L'inscription est la suivante : Ἰφικαρτίδης : μ'ἀνέθεκε : ho Νάhσιος : ποιέσας. « Iphikartidès le Naxien m'a fait et consacré ».

2. Page 115, fig. 57.

3. Ross., *Inselreisen*, I, p. 39.

4. Welcker, *Alte Denkmaeler*, I, 400. Michaelis, *Annali*, 1864, p. 253, Furtwaengler, *Arch. Zeitung*, 1882, p. 329. L'inscription qui existe encore, peut se traduire ainsi : « Je suis de la même pierre, statue et base. » Τὸ ἀFυτο λίθο ἐμὶ ἀνδριὰς καὶ τὸ σφέλας. Voir Roberts, *An Introduction to greek Epigraphy*, n° 27.

5. Voir le catalogue que j'ai dressé, *Gaz. Arch.*, 1886 ; pour Paros, voir Lœwy, *Antike Sculpturen auf Paros* (*Arch. epigr. Mittheilungen aus Œsterreich*, 1888, p. 161).

Il est intéressant de noter qu'une base de statue, à laquelle adhère encore un pied nu, a été trouvée à Delphes. Suivant toute vraisemblance c'était une statue virile, dédiée, nous dit l'inscription, par « les enfants de Charopinos le Parien ». Elle était sans doute l'œuvre d'un artiste de Paros. Haussoullier, *Bull. de corresp. hellén.*, 1882, p. 445.

Nous voici amenés à poser une question souvent discutée, celle de l'introduction, dans la plastique grecque, de ce type viril dont nous avons reconnu l'origine égyptienne. Par quelle voie a-t-il pénétré en Grèce, et quelles écoles l'ont mis en faveur les premières? M. Furtwængler n'hésite pas à désigner la Crète, et cette école d'artistes, qui sous le nom de Dédalides, conservaient les traditions du travail du bois et du métal [1]. Ce sont les représentants les plus célèbres et les plus connus de cette école, les deux Crétois Dipoinos et Skyllis, qui l'auraient introduit dans la Grèce continentale, où il a fait une si brillante fortune; il serait d'ailleurs resté étranger aux écoles ioniennes, celles-ci traitant de préférence les figures vêtues. Si séduisante que soit cette théorie, la découverte de la base d'Iphikartidès nous force à l'abandonner. Oui, sans doute, les Crétois ont pu traiter ce même type; mais il était connu dans les îles bien avant qu'ils vinssent faire école dans le Péloponnèse; on peut même affirmer qu'il n'était pas étranger aux Ioniens de Samos et de la côte asiatique [2]. En tout cas, pour expliquer la présence, dans la Grèce continentale, d'innombrables statues du même type, il n'est pas besoin de faire intervenir les maîtres crétois; la côte ionienne, les Sporades, les Cyclades, marquent assez clairement les étapes du chemin qui a fait pénétrer jusqu'en Béotie



Fig. 65. — Base d'une statue faite par Iphikartidès. Trouvée à Délos.

1. Furtwængler, *Arch. Zeit.*, 1882, p. 54-55. J'ai souscrit à cette théorie, *Gaz. Arch.*, 1886, p. 255. Il me sera permis de me rectifier ici.

2. Statue du même type à Samos : P. Girard, *Mon. grecs de l'Association des Études grecques*, 1880, p. 10. Tête de Calymno, au British Museum. (*Room of archaic sculpture.*)

et même au delà, le type de la figure virile. A vrai dire, ce type n'est ni ionien ni dorien; il est commun à toutes les écoles; il représente une convention uniformément acceptée par tout l'archaïsme grec.

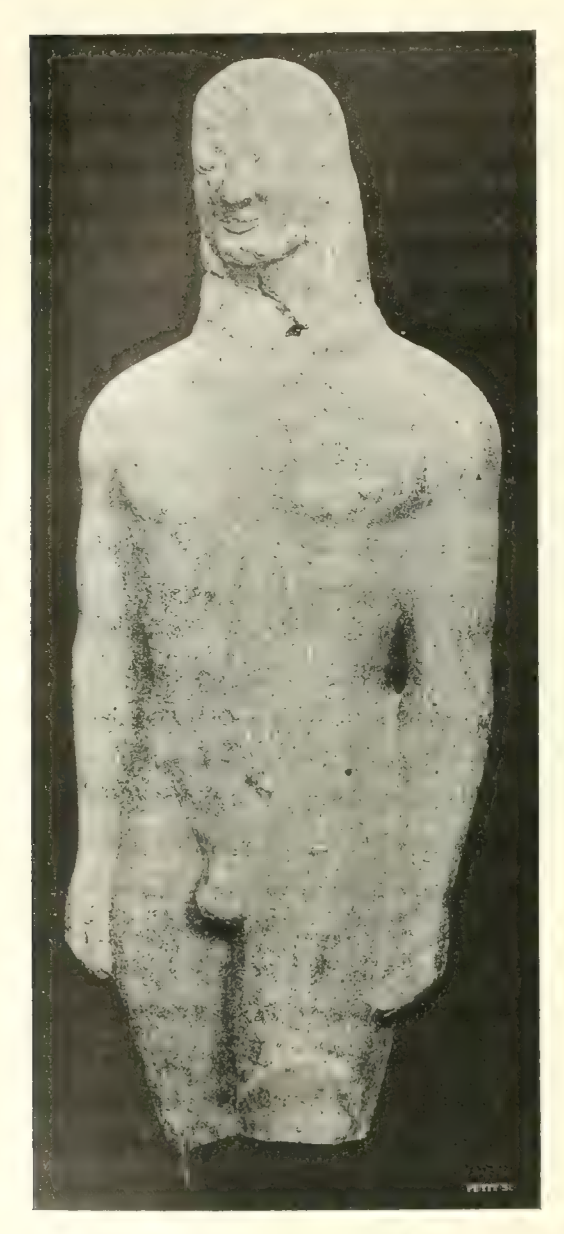


FIG. 66. — Statue virile trouvée à Théra. (Musée central d'Athènes.)

Si l'école de Naxos a été une des premières à le traiter en marbre, aucun des monuments d'origine naxienne n'est assez complet pour nous permettre d'en analyser les caractères. Faute de mieux, nous emprunterons un exemple à l'une des Cyclades, à l'île de Théra. La statue virile connue sous le nom d'Apollon de Théra peut nous donner une idée de celle qui surmontait la base d'Iphikartidès (fig. 66). Elle appartient encore aux dernières années du septième siècle; exécutée en marbre de Paros, elle accuse nettement son origine insulaire [1]. Qu'on la compare à sa contemporaine béotienne, à la statue d'Orchomène, on notera

1. Musée central d'Athènes, nº 8 du Catalogue de Cavvadias. Elle a été publiée pour la première fois par Schoell, *Arch. Mittheilungen aus Griechenland*, pl. 4, 8, p. 23. Pour la bibliographie ancienne voir Overbeck, *Griech. Plastik,* 3ᵉ éd., I, note 33, 1. Friederichs Wolters, *Gipsabgüsse*, nº 14. D'après les conditions de la trouvaille, M. Loeschcke conclut que c'est une statue funéraire. *Mittheil. Athen*, IV, p. 304.

bien vite des différences assez sensibles[1]. Ici, le souvenir du travail du bois s'est singulièrement atténué; plus de plans heurtés, plus d'angles vifs. Les formes sont arrondies, les contours enveloppés et adoucis; esclave de son modèle pour le type, le sculpteur s'en est affranchi dans l'exécution. Mais les divergences apparaissent surtout dans la construction de la tête, et dans le modelé du visage. Un angle facial très aigu, un front légèrement fuyant; des yeux au globe saillant, un peu obliques; une bouche aux lèvres nettement découpées, relevée aux coins par une ébauche de sourire; sur le front, des boucles régulières, voilà des traits qui composent une physionomie bien différente du visage plat et écrasé de la statue béotienne[2]. Le sculpteur insulaire est supérieur à son confrère ; on voit poindre des conventions chères à l'archaïsme grec, le sourire, l'obliquité des yeux. Cette statue si rude encore contient déjà en germe les qualités propres à l'école des îles : le goût du fini, du modelé précis, et le soin de l'exécution.

Nous ne nous attarderons pas à signaler tous les monuments conservés qui attestent le développement de la sculpture sur marbre dans les Cyclades[3]. L'activité artistique se soutient à Naxos et à Paros pendant tout le sixième siècle ; on verra plus loin quelle part revient aux sculpteurs insulaires dans l'éducation de l'Attique et de la Grèce centrale. Mais dès à présent, nous pouvons admettre l'existence d'une très ancienne école naxienne, qui partage, avec celle de Chios, l'honneur d'avoir inauguré le travail du marbre.

§ 2. — LES MAITRES PRIMITIFS A CHIOS.

Des affinités de race, d'origine, de dialecte, rattachent aux Cyclades ioniennes la grande île de Chios. Là aussi, les premiers sculpteurs mettent en œuvre le marbre de Paros, et il est difficile de dire si l'école chiote précède ou suit celle de Naxos dans l'emploi de cette ma-

1. Voir les remarques de M. Holleaux, *Bull. de corresp. hellén.*, 1886, p. 72.

2. Ces caractères se retrouvent dans tout un groupe de monuments, classés par M. Milchhoefer, *Mittheil. Athen*, IV, p. 68.

3. M. Loewy a mentionné, dans le mémoire cité plus haut, toutes les anciennes sculptures qu'il a vues à Paros.

tière. S'il fallait en croire Pline, les débuts de la sculpture à Chios remonteraient fort loin[1]. L'écrivain latin nous a conservé la généalogie d'une famille d'artistes où la pratique de cet art se transmettait de génération en génération. C'est d'abord Mélas, l'ancêtre, qui aurait vécu vers le début de l'ère des olympiades, à savoir vers 776 ; puis son fils, Mikkiadès, et son petit-fils Archermos ; enfin ses arrière-petits-fils, Boupalos et Athénis, contemporains du poète Hipponax qui vivait vers l'année 540. Voilà donc quatre générations réparties sur un espace d'environ 240 ans.

L'erreur de Pline est manifeste, soit qu'il ait compté à tort soixante ans pour une génération, soit qu'il ait mal copié ses sources[2]. Il faut renoncer à reculer aussi loin les origines de la famille des Chiotes. Et d'ailleurs Mélas est-il réellement un sculpteur? Est-il même un personnage réel? Dans l'histoire légendaire de Chios, ce nom est porté par un fils de Poseidon, par le fondateur mythique d'une des villes de l'île, celle, sans doute, où se fabriquait le vin « noir »[3]. Et si, comme nous le verrons tout à l'heure, Mikkiadès et Archermos se disent originaires de « la ville de Mélas », n'est-ce pas aussi bien à l'ancêtre légendaire qu'ils font allusion? Laissons donc là un nom justement suspect, pour arriver à des artistes que nous avons la bonne fortune de connaître par leurs œuvres.

Une des plus précieuses découvertes de M. Homolle, dans ses fouilles de Délos si fécondes en résultats, est celle de l'œuvre faite et dédiée en commun par Mikkiadès et par son fils Archermos. C'est une statue plus petite que nature, mesurant dans son état actuel, $0^{m},90$ de hauteur; elle a été trouvée en 1877, en avant du temple d'Artémis[4] (fig. 67). Telle qu'on peut la restituer, d'après le témoignage de petits

1. Pline, *Nat. Hist.*, 36, 11.

2. Brunn a fait la critique du texte de Pline, et calculé qu'en comptant trente années pour une génération, il faut placer la naissance de Melas vers 660. (*Griech. Künstler*, I, p. 38.) Plus récemment M. Six a conjecturé que Pline avait lu à tort ἀπὸ τῆς Ἀ ὀλυμπιάδος, au lieu de ἀπὸ τῆς Λ. ολ. ce qui concorde avec les calculs de Brunn. (*Mittheil. Athen*, XIII, 1888, p. 150.)

3. Cf. C. Robert, *Die Bildhauerfamilie von Chios*, dans les *Arch. Marchen*. (*Philologische Untersuchungen*, publiées par A. Kiessling et von Wilamowitz-Moellendorff, X, 1886.)

4. Musée central d'Athènes : nº 21 du catal. de Cavvadias. La statue a été publiée par M. Homolle, *Bull. de corresp. hellén.*, III, 1879, p. 393-399, pl. VI et VII. Cf. Furtwaengler, *Arch. Zeit.*, 1882, p. 324. Brunn, *Denkmaeler griech. und röm. Sculptur*, nº 36.

bronzes offrant le même type, la statue était munie d'ailes recoquillées, attachées aux épaules, et dont l'amorce est encore visible; aux pieds, des ailettes; la main gauche était posée sur la hanche; le bras droit relevé accentuait encore le mouvement d'élan imprimé à la figure par la pose des jambes ployées (fig. 68). Sur le nom qui lui convient, les opinions sont partagées. M. Homolle reconnaît ici une Artémis ailée[1]; d'autre part M. Petersen a développé avec beaucoup de force des arguments qui lui font adopter le nom de Niké, et qui entraînent notre adhésion[2].



Fig. 67. — Statue de Niké trouvée à Délos. (Musée central d'Athènes.) Hauteur de la partie conservée, $0^{m},90$.

Deux morceaux de la base ont été retrouvés[3]. Elle avait la forme d'une plinthe plus longue que large, et, suivant toute vraisemblance, elle était supportée par une colonne : disposition fréquemment adoptée pour les ex-voto, et dont nous verrons en Attique de nombreux exemples[4]. Un chapiteau ionique, du style le plus simple et le plus primitif, trouvé à Délos, peut nous donner une idée de ce qu'était le support de

1. *Art. cité*, et *Bull. de corresp. hell.*, V, p. 256.

2. Petersen, *Mittheil. Athen*, XI, 1887, p. 372-398.

3. Par MM. Homolle et S. Reinach. On a nié, sans raisons plausibles, que la base appartînt à la statue. (Brunn, *Ueb. tekton Styl.* p. 523). L'appartenance est aujourd'hui hors de doute.

4. Petersen, *art. cité*, p. 389. Sans quitter les îles, on connaît la base de l'ex-voto dédié par Ekphantos à Melos : c'est une colonne cannelée. Lœwy, *Inschr. griech. Bildh.*, n° 5.

la base (fig. 69). Le fût en est lisse ; le chapiteau, orné d'enroulements peints figurant les volutes, a une forme massive pour offrir à la base de la statue une plus large assiette. Si l'on songe que ce chapiteau date sans doute du début du sixième siècle, on sera bien tenté de le mettre



Fig. 68. — Statue de Niké trouvée à Délos. Restauration avec la base.

en rapport avec le Niké de Délos[1]. La base de la statue porte sur sa face antérieure une inscription métrique, malheureusement mutilée, et dont la lecture est encore incertaine[2]. M. Homolle interprète ainsi le

1. Il a été reproduit par M. Homolle, *les Travaux de l'École française d'Athènes dans l'île de Délos* (*Conférences de l'Exposition universelle* de 1889). Paris, Imp. Nat., 1890, p. 27, fig. 3.

2. Homolle, *Bull. de corresp. hell.*, V, 1881, p. 272-278 ; VII, p. 254. Voir la bibliographie et toutes les variantes de lecture dans Loewy, *Inschr. gr. Bildh.*, n° 1. M. Loewy adopte la lecture suivante : Μικκι[άδης

sens général : « Mikkiadès et Archermos dédient (ou bien : ont fait et dédient) cette statue à Artémis, eux, les Chiotes, pratiquant l'art héréditaire de Mélas. » Plus récemment M. Six, s'attaquant de nouveau à un problème qui a souvent exercé la sagacité des érudits, a proposé de lire : « Mikkiadès a fait cette belle statue ailée, grâce à l'invention d'Archermos ; ils l'ont dédiée au dieu qui lance au loin ses flèches, eux, les Chiotes, habitant la ville de leur père, celle de Mélas. » Si cette interprétation est juste, la statue de Délos serait une œuvre collective ; le père, Mikkiadès, aurait apporté au travail commun son habileté technique ; le fils, Archermos, l'audace de l'invention.

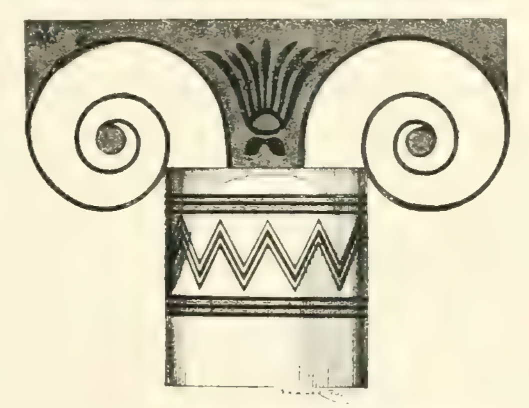


FIG. 69. — Chapiteau de style ionique primitif, trouvé à Délos. D'après la restauration de M. Nénot.

Quelle est cette heureuse trouvaille dont le maître chiote revendique si naïvement l'honneur ? C'est la création d'un mouvement nouveau, celui de la course ; c'est l'invention d'un type inconnu jusque-là, celui de la figure volante. Nous avons quelque peine à comprendre aujourd'hui les difficultés d'une telle innovation. Et pourtant, si l'on songe à quel point les ressources de l'art primitif sont limitées, combien les conventions pèsent lourdement sur lui, on rendra justice à la hardiesse du vieux sculpteur. Trouver une formule pour rendre le mouvement d'une figure en plein vol, emportée par la rapidité de sa course aérienne ; rompre avec la rigidité traditionnelle de l'attitude droite et immobile ; plier une des jambes, et lui faire toucher le sol du genou, tandis que l'autre se relève ; détacher les bras, porter l'un d'eux en avant, par un geste qui

τε ἄ]μα καλὸ[ν ἔτευξεν ἄγαλμα καὶ υἱὸς] | [Ἄ]ρχερμος... ησιν ἑκηβό[λου Ἀπόλλωνος?] | οἱ Χῖοι, Μέ[λα-νο]ς πατρώιον ἄσ[τυ νέμοντες]. Pour la restitution de M. Six, voir *Mittheil. Athen.* 1888, p. 143. C'est la suivante, que nous avons reproduite dans notre restauration : Μικκιά[δης τόδ' ἄγαλ]μα καλὸ[ν πετεει-νὸν ἔτευξεν | Ἀρχέρμου σο[φ]ίησιν Ἑκηβό[λ]ῳ αὐτ' ἀνέθηκαν | οἱ Χῖοι, Με[λαν]ος πατρώιον ἄσ[τυ νέμον-τες. M. Lolling, a proposé récemment une nouvelle lecture (Ἐφημ. ἀρχαιολογική, 1888, p. 72) ; elle ne s'écarte pas sensiblement de celle de M. Loewy. Enfin la leçon de M. C. Robert (*Hermes*, XXV, 1890, p. 445-450) apporte une variante de plus.

le développe dans toute sa longueur, ramener l'autre vers la hanche, pour contrarier les lignes, voilà des combinaisons neuves, à la fois audacieuses et réfléchies, qui sont autant de conquêtes. Il y a plus. Archermos est connu pour avoir le premier donné des ailes à Niké et à Eros[1]; la statue de Délos nous fournit le vivant commentaire des textes. Ces fortes ailes retroussées, qui se recourbent symétriquement, sont, elles aussi, une nouveauté. Dès lors l'art naissant possède une formule pour traduire ces conceptions d'êtres ailés, mobiles, rapides, qui hantent l'imagination des poètes; formule conventionnelle, il est vrai, mais parfaitement originale, et ne relevant que de l'esprit grec[2]. Pendant tout le sixième siècle, elle s'imposera aux artistes, comme un moyen d'expression clair, intelligible, accepté par tous ; les bronziers, les peintres de vases l'appliqueront à l'envi aux figures de Gorgones et de Victoires, et de là naîtront, par un lent progrès, les admirables statues ailées conçues par les grands maîtres de l'âge classique.

L'exécution de la Niké de Délos accuse encore une grande inexpérience. L'artiste s'est trouvé fort embarrassé pour adapter à l'attitude traditionnelle un mouvement nouveau. Le bas du corps, qui est de profil, se soude gauchement au buste vu de face; le buste lui-même est enserré dans une étoffe sans plis, rigide comme une cuirasse, qui en accuse la forme rectangulaire, avec des angles simplement amortis. Enfin, on ne s'explique pas cette chute bizarre des plis du chiton, qui se relève pour laisser le genou droit à découvert. Malgré tout, le sculpteur a déjà le coup de ciseau net et incisif; c'est même avec une recherche outrée de la précision qu'il a modelé la jambe nue, et fait saillir l'arête tranchante du tibia. La construction de la tête est remarquable. Le front, droit et uni, est encadré par une série de

1. Schol. d'Aristophane, *les Oiseaux*, vers 573, d'après Karystios de Pergame, auteur du deuxième siècle avant notre ère, qui paraît avoir étudié le premier l'histoire de l'école de Chios. Il est possible que ce texte s'applique précisément à la statue de Délos.

2. M. Curtius a consacré à cette convention de l'art archaïque, une très pénétrante étude : *Die Knieenden Figuren der altgriechischen Kunst*. (*Programm zum Winckelmannsfeste*. Berlin, 1869). Voir aussi les ingénieuses remarques de M. S. Reinach, *Rev. arch.*, 1887, p. 106 suiv. Mais je ne suis nullement convaincu que l'attitude agenouillée représente l'action de sauter, comme M. Reinach a essayé de le prouver. Une peinture de vase, représentant quatre femmes courant, avec des variantes dans la même attitude, prouve qu'il s'agit bien de la course. *Roem. Mittheil.*, 1887, pl. VIII).

boucles ondulées, dont l'artiste a tracé les contours et le dessin intérieur avec un soin scrupuleux. C'est avec la même conscience qu'il a découpé l'ovale des yeux, au globe saillant, fait sentir la saillie des pommettes, et modelé la bouche dont les lèvres bridées, souriantes, sont cernées aux commissures par un profond sillon. Il y a là un type très nettement défini ; sa parenté avec celle de l'Apollon de Théra est évidente, et nous en retrouverons la trace dans les pays qui ont subi l'influence de l'art insulaire[1]. Pour avoir une idée complète de la statue, il faut encore lui restituer son ornementation métallique : les fleurons de bronze doré qui décoraient le diadème, les pendeloques attachées aux oreilles. N'oublions pas d'ailleurs qu'elle était peinte, et que des traces de polychromie sont encore apparentes sur le corsage et sur la large bande brodée qui part de la ceinture pour figurer la bordure du chiton[2]. On ne se trompe guère, croyons-nous, en reculant jusqu'au début du sixième siècle la date de la Niké d'Archermos; les caractères du style ne démentent pas cette conjecture. Peut-on aller plus loin, et déterminer à quelle occasion la statue a été dédiée? Est-ce, comme l'a conjecturé M. Six, à propos d'une victoire des Chiotes; et la dédicace a-t-elle été faite au lendemain de la guerre que les habitants de Chios, alliés des Milésiens, soutinrent contre le roi de Lydie, Alyattès[3]? Il est difficile de le dire autrement que par hypothèse.

Archermos n'avait pas seulement travaillé pour Délos et pour sa ville natale; on voyait de ses œuvres à Lesbos[4]. Bien plus, un fait nouveau nous fait connaître sa présence en Attique, et vient éclairer très heureusement l'histoire du maître chiote. Au cours des dernières fouilles exécutées sur l'Acropole d'Athènes, en 1887, M. Cavvadias a retrouvé une seconde signature d'Archermos, gravée sur le fût d'une colonne cannelée, qui avait servi de base à une statue votive[5]. L'inscription est postérieure d'une trentaine d'années à celle de Délos;

1. M. Brunn a constaté l'analogie de ce type avec certaines sculptures péloponnésiennes. Mais son opinion nous paraît peu fondée, quand il rattache la Niké de Délos au style péloponnésien ou dorien. *Ueber tektonischen Styl*, p. 524-525.

2. Voir les remarques de M. Botho Græf, *Mittheil. Athen*, XIV, 1889, p. 319-320.

3. Six, *article cité*. La paix qui mit fin à la guerre serait de l'année 600.

4. Pline, *Nat. Hist.*, 36, 13.

5. Cavvadias, Ἐφημ. ἀρχ. 1886, p. 133-134. « Archermos, le Chiote, a fait ; (un tel) a dédié à Athéna protectrice de la ville. » Ἄ]ρχερμος ἐποίεσεν ὁ Χῖο[ς .. | .. ἀνέ]θηκεν Ἀθεναίαι πολιόχο[ι.

on peut donc admettre que la Niké délienne, faite en collaboration avec le père de l'artiste, est une œuvre de jeunesse, et que l'ex-voto d'Athènes se place au contraire à l'époque de la maturité. Si la première est de l'année 580 environ, le second serait de 550. Dire que la statue d'Athènes était une réplique perfectionnée et plus libre de celle de Délos, est une hypothèse très plausible, si l'on songe que, près cette base, on a découvert les fragments de deux Victoires en marbre offrant le même type [1]. Un petit bronze de même provenance, (fig. 70) le reproduit encore, avec plus de coquetterie et d'élégance, et semble attester l'influence exercée sur l'art industriel, par un original célèbre. Il n'est donc pas téméraire de s'arrêter aux conclusions suivantes. Archermos est au nombre des artistes insulaires qu'attire sur le continent la richesse naissante de la ville de Pisistrate. Déjà mûr, en possession de la renommée, il vient à Athènes; il y apporte, avec l'habileté technique d'un maître rompu au travail du marbre, un type dont l'invention lui est propre; il y fait école. Ainsi nous pouvons compter le vieux sculpteur de Chios parmi ceux qui initient l'école attique du sixième siècle aux procédés de la sculpture sur marbre. Le fait est précieux à recueillir, si l'on songe à quel point la filiation des écoles archaïques est obscure et mal connue.



Fig. 70. — Niké. Petit bronze trouvé sur l'Acropole d'Athènes. (Musée de l'Acropole.)

Dans la famille d'Archermos, l'art de la sculpture est héréditaire; il

1. Voir Petersen, *Mittheil. Athen*, 1887, pp. 372-398, et pl. XI, fig. B et C. La même planche reproduit, fig. C, le petit bronze que nous donnons ci-joint (fig. 70).

s'y transmet de père en fils, comme une science acquise au prix d'un dur labeur. Ce n'est pas, d'ailleurs, le seul exemple que nous rencontrerons de cette hérédité professionnelle ; elle est fréquente dans les anciennes écoles, et rien ne fait mieux comprendre combien la tradition est encore étroite, routinière, asservie à des formules d'atelier. Ce que peut être à cette date l'éducation d'un sculpteur, on l'imagine facilement : elle est avant tout technique. Le maître enseigne à l'élève le maniement du ciseau ; il l'initie aux principes des proportions, lui révèle les conventions à l'aide desquelles l'art primitif résout naïvement les difficultés; en un mot, il fait de lui un collaborateur docile, capable de reproduire exactement son style et sa manière. L'élève est-il doué de quelque initiative? Sans répudier l'enseignement de son maître, il élargit prudemment la voie étroite où celui-ci l'a engagé ; il imagine un mouvement plus libre, une attitude plus compliquée; il introduit un peu de vie dans le type conventionnel qu'il a maintes fois reproduit. Ses audaces sont mesurées, et rien, dans ce progrès lent et continu, ne vient rompre brusquement la tradition de l'école.

Nous suivons encore, pendant une génération, l'histoire de la famille des maîtres de Chios. Sur la base d'une statue consacrée à Délos, on lisait une inscription que Pline a recueillie : « Chios n'est pas célèbre seulement par ses vignes ; elle l'est encore par les œuvres des fils d'Archermos[1]. » A vrai dire, ces deux maîtres, Boupalos et Athénis, doivent leur notoriété moins à leur talent qu'à la rancune d'un poète : c'est la haine d'Hipponax qui les a sauvés de l'oubli. On connaît la légende suivant laquelle les deux artistes auraient fait la caricature du poète, laid et contrefait ; celui-ci s'en serait vengé par de cruelles satires. Il n'y a de certain, dans cette histoire, que les attaques d'Hipponax contre Boupalos[2]. Quelle en était la cause? On la trouva, semble-t-il, vers le premier siècle avant notre ère, quand les critiques, trompés par le caractère archaïque des œuvres des Chiotes, crurent y reconnaître des caricatures : de là la fable des portraits injurieux d'Hipponax, et l'ex-

1. Pline, *Nat. Hist.*, 36, 12.

2. M. C. Robert a fait ingénieusement la critique des sources de Pline ; il a démontré que les écrivains d'art, à Rome, ont connu assez tard l'école de Chios, étudiée pour la première fois vers la fin du second siècle av. J.C. par Karystios de Pergame (*Arch. Marchen*, VI, p. 125, et suiv.).

plication de son acharnement à poursuivre les deux artistes. Est-il besoin de faire ressortir l'invraisemblance de cette légende? On imagine difficilement des sculpteurs primitifs faisant des caricatures, et s'exerçant dans un genre qui n'apparaît en Grèce qu'à l'époque alexandrine.

Nous pouvons tout au moins retenir une indication chronologique. Boupalos et Athénis vivaient, comme Hipponax, vers 540 [1]; leur période d'activité se place par là même dans la seconde moitié du sixième siècle, et ainsi se trouve justifiée la date que nous avons proposée pour leur père. Les deux frères avaient exécuté en collaboration plusieurs statues; celle de Délos, une Artémis conservée dans la ville de Lasos, en Crète. Une autre statue d'Artémis, à Chios, était célèbre. Les exégètes du temple ne manquaient pas d'amuser la curiosité des touristes, en leur faisant remarquer que la statue changeait d'expression suivant qu'on la voyait de face ou de profil : le visage paraissait sévère aux visiteurs qui entraient; en sortant, on le voyait s'égayer et sourire. Pline enregistre avec conscience ces puérilités.

De Boupalos, seul, nous connaissons par les textes des statues attestant que sa renommée n'était pas limitée à l'île de Chios. Il avait fait pour Smyrne la *Tyché* de la ville, c'est-à-dire l'image de la Fortune qui présidait aux destinées de la ville; il lui avait donné comme attribut le *polos,* à savoir la haute coiffure évasée, et la corne d'abondance, arrêtant ainsi, dans ses traits essentiels, un type dont l'art alexandrin s'inspirera fréquemment pour personnifier les villes grecques [2]. Citons encore des statues de Kharites vêtues, conservées à Smyrne dans le temple de Némésis, et d'autres Kharites, de provenance inconnue, qui avaient figuré à Pergame dans la collection des Attalides [3].

Nous ne savons rien du style des deux maîtres chiotes; mais les témoignages anciens permettent d'affirmer que leurs œuvres n'étaient pas sans mérite. Elles étaient fort goûtées des dilettantes, à Rome, au début de l'époque impériale. Une base de statue, trouvée dans

1. La date de Pline est la même que celle de la chronique de Paros. Dopp, *De marmore Pario*, p. 30.

2. Voir Percy Gardner, *Countries and cities in ancient art, Journal of Hellen. Studies,* IX, 1888, p. 47-81. Cf. Allègre, *Essai sur la déesse grecque Agathé Tyché*, 1890.

3. Voir pour les textes, Overbeck, *Schriftquellen*, nos 314-318.

la campagne romaine, porte la signature de Boupalos[1]. L'inscription est manifestement fausse; elle a été exécutée pour quelque amateur peu scrupuleux, jaloux de montrer dans sa galerie une œuvre, authentique ou non, du sculpteur de Chios; elle n'en prouve pas moins que le vieux maître était apprécié des connaisseurs. Auguste avait lui-même donné l'exemple. Lorsqu'il construisit le temple d'Apollon Palatin, on employa sur son ordre, pour la décoration des parties hautes de l'édifice, plusieurs statues de Boupalos et d'Athénis enlevées à des villes grecques [2]. Ce n'étaient pas, comme on l'a dit quelquefois, des groupes placés dans les frontons [3]. On imagine plus volontiers, des figures détachées, placées sur les acrotères du temple, comme ces figures de femmes qui décoraient les angles et le sommet des frontons du temple d'Égine. L'hypothèse est d'autant plus vraisemblable que les statues attribuées à Boupalos et à son frère sont toutes du type féminin. Elle prend plus de force encore, si l'on considère des monuments dont l'origine chiote paraît certaine, et qui vont nous faire saisir sur le vif les qualités ingénieuses et inventives des maîtres de Chios.

Les fouilles de Délos ont mis au jour une précieuse série de statues féminines, d'un type presque uniforme, et dont notre figure reproduit un spécimen, vu sous deux aspects[4] (fig. 71). C'est une femme debout, entièrement vêtue, représentée dans une attitude solennelle. Reportez-vous au rude ex-voto dédié par Nicandra ou même à la copie du *xoanon* au corps arrondi que nous avons reproduite plus haut (fig. 63); vous mesurerez toute la portée du progrès qui de ces informes éléments a fait sortir un type aussi perfectionné. Considérons d'abord l'attitude. Un

1. Elle a été trouvée en 1760 par le peintre Nicola La Piccola, et est aujourd'hui conservée en Angleterre, à Ince Blundell Hall. Lœwy, *Inschr. griech. Bildhauer*, n° 497.

2. Pline. *H. N.*, 36, 13. « Romæ signa eorum sunt in Palatina æde Apollinis in fastigio et omnibus fere quæ fecit divus Augustus. » M. C. Robert propose de corriger ainsi, avec M. Loeschcke, les derniers mots qui n'ont aucun sens : « ex manubiis fuere quæ fecit divus Augustus. » *Arch. Mærchen*, p. 120.

3. Brunn. *Griech. Künstler*, I, p. 41. Welcker, *Alte Denkmæler*, I, p. 12. Cf. pour l'interprétation que nous adoptons, Overbeck, *Griech. Plastik*, I, 3e éd., p. 68. Lucy M. Mitchell, *Ancient sculpture*, p. 197.

4. Ces statues sont conservées au musée central d'Athènes. Elles ont été publiées par M. Homolle, *Bull. de corresp. hellén.*, 1879, pl. II, III, XIV, XV, XVII. M. Paris en a trouvé à Délos un nouvel exemplaire qu'il a décrit. *Bull. de corresp. hellén.*, XIII, 1889, p. 217-225, pl. VII. L'étude de cette série de statues, l'histoire de la formation du type, font le sujet de la thèse latine de M. Homolle, *De antiquissimis Dianæ simulacris Deliacis*. Nous n'avons guère ici qu'à résumer ses conclusions.

art déjà savant a donné au corps de la souplesse et de la vie. Par une convention avec laquelle les statues viriles nous ont déjà familiarisé, la jambe gauche se porte en avant ; la statue semble marcher. Les bras ne sont plus rigides, ni gauchement inoccupés. Renonçant même à replier un bras sur la poitrine, comme l'avait fait un de ses prédécesseurs, le sculpteur a heureusement résolu le problème ; il a trouvé pour les bras des gestes à la fois élégants et simples. La main droite se porte en avant ; elle tient l'attribut qui donnera à la statue sa personnalité : ce sera, au gré de l'acheteur, une Aphrodite ou une Artémis. Quant à la main gauche, dont l'action est indifférente, elle ne pend plus le long du corps, inerte et immobile ; elle a son rôle. Par un geste coquet, elle rassemble les plis du long chiton traînant, et les relève légèrement, tandis que le bras un peu fléchi s'écarte du corps avec aisance. Dès lors, c'est un type nouveau qui apparaît, encore conventionnel, il est vrai, mais empreint d'une grâce sévère et d'une sorte de majesté religieuse. Comme toutes les créations de l'archaïsme, c'est un type général convenant aussi bien à une déesse qu'à une mortelle. Le sculpteur en fait-il une divinité ? Quelle déesse refuserait de se reconnaître dans cette statue à l'attitude solennelle et grave ? Est-ce une mortelle ? Le geste est aussi celui de l'offrande, et n'est-ce pas pour plaire à la divinité que la pieuse donatrice se pare de toutes ses élégances ? On verra plus loin avec quelle faveur cette formule nouvelle est accueillie par l'art archaïque, et comment, pendant près d'un siècle, il ne se lassera pas de la répéter.

Dans une statue ainsi conçue, le costume prend une importance capitale : aussi bien, il faut reconnaître que les changements apportés par la mode dans la toilette féminine ont très heureusement servi l'artiste. Entre le moment où a été exécuté l'ex-voto de Nicandra, et celui où se placent les statues du nouveau type, le costume féminin s'est modifié. Les femmes des îles ont renoncé au chiton dorien, que portaient à l'époque homérique toutes les femmes grecques, et qui enserrait le corps comme dans une gaîne rigide, lourde et sans plis[1]. A ce costume,

1. Hérodote dit formellement que le costume primitif de toutes les femmes était le costume dorien. (V, 88). Voir sur cette question, Studniczka, *Beitraege zur Geschichte der altgriechischen Tracht* (*Abhandl. des arch. epigr. Seminares der Univ. Wien*, VI, 1886). Cf. Boehlau, *Quaestiones de re vestiaria Graecorum*, Weimar, 1884.

que nous reconnaissons encore dans la Niké d'Archermos, a succédé un ajustement plus ample et plus compliqué. Les statues de Délos portent le costume ionien, composé de trois pièces : le chiton traînant, (χιτὼν ποδήρης), fait d'un tissu de lin, souple et léger[1] ; le chitonisque,



Fig. 71. — Statue féminine trouvée à Délos. (Musée central d'Athènes.)

(χιτωνίσκος), vêtement court, porté sur le chiton, et dont l'étoffe paraît être une sorte de tricot de laine à mailles larges. Enfin, la troisième pièce est l'himation ionien, qui complète la parure de fête. C'est un carré d'étoffe dont l'un des bords, serré en forme de

1. Λινοῦς χιτών, Thucydide, I, 6. Les remarques de M. Lechat, qui s'appliquent aux statues du même type trouvées à Athènes, conviennent de tous points aux statues déliennes. *Bull. de corresp. hellén.*, XIV, 1890, p. 301 et suivantes.

bourrelet, passe sous le bras gauche, traversant obliquement la poitrine. Ce vêtement s'ajuste sur l'épaule droite au moyen d'agrafes ; les bouts du manteau retombent le long du corps en une masse épaisse, creusée de plis verticaux, serrés et réguliers, inégaux en longueur, et dessinant ainsi à leur extrémité une ligne sinueuse qui monte, descend, remonte encore pour suivre le bord de l'étoffe repliée sur elle-même par un savant tuyautage. L'agencement du costume est calculé pour être surtout vu de face ; c'est sous cet aspect qu'il offre les chutes de plis les plus compliquées et les plus élégantes. Mais le sculpteur n'apporte pas moins de soin à l'exécution du revers de la statue. Il rend avec la même conscience les plis obliques de l'étoffe serrée contre le corps, dont elle laisse deviner les formes ; avec la même recherche du fini, il modèle la masse des cheveux étalés sur les épaules en une nappe rectangulaire ; il s'attache à indiquer, par une alternance de saillies et de dépressions, le mouvement d'une chevelure ondulée, à détailler scrupuleusement les boucles divisées par le peigne. On sent partout la volonté de traduire, jusque dans les détails les plus délicats, la grâce et la coquetterie de la parure féminine.

Ici, les difficultés sont d'un tout autre ordre que dans les figures viriles. Il ne s'agit pas d'étudier le modelé du corps humain ; le type est déterminé par deux éléments : l'attitude et le costume. Qu'un sculpteur ingénieux imagine ces gestes encore si simples, qu'il emprunte à l'observation du modèle vivant cet heureux agencement du vêtement, il aura créé un véritable type d'école. Or, les textes nous apprennent que le type traité par Boupalos et Athénis est précisément celui de la figure féminine vêtue [1]. N'est-ce pas une hypothèse plausible que d'attribuer aux fils d'Archermos, par suite à l'école de Chios, la conception première de ces statues féminines [2] ? Si celles de Délos s'échelonnent sur une période qui va jusqu'aux premières années du cinquième siècle, les plus anciennes peuvent remonter jusqu'à l'année 540. C'est

1. Par exemple les Kharites, ἐχούσας ἐσθῆτα : Pausanias IX, 35, 6.

2. Brunn a le premier proposé d'attribuer les statues déliennes à l'école de Chios : *Sitzungsber. der bayer. Akad.* 1884, p. 532 suiv. Une statue du type de Délos a été trouvée à Rome sur l'Aventin. M. Ghirardini la rattache à l'école des maitres de Chios. (*Bullettino della commissione arch. comunale di Roma,* IX, 1881, p. 106-164, pl. V). Il serait évidemment très téméraire d'établir un rapport entre cette statue et celles qu'Auguste a fait servir à la décoration du temple d'Apollon Palatin. Mais nous croyons, avec M. Ghirardini, qu'elle appartient bien à l'école des îles.

vers cette date qu'on peut placer la création du type ; à ce moment, Boupalos et Athénis sont en pleine activité.

On verra plus loin quelle a été la fortune du type créé par les maîtres de Chios. Nous le retrouverons à Athènes, et nous pourrons ainsi mesurer l'influence exercée par l'art des îles sur la région de la Grèce continentale qui hérite le plus directement de ses traditions. Bornons-nous à constater avec quelle originalité cet art sait dégager des éléments primitifs une des plus heureuses conceptions de l'archaïsme grec et avec quelle virtuosité de style il la traite. Certes, c'est une théorie banale que celle de l'influence des milieux, en matière d'art. Et pourtant, comment n'y pas songer, pour expliquer les caractères si particuliers de la sculpture insulaire? Les maîtres primitifs qui travaillent dans les iles de l'Archipel ont à leur disposition des matériaux de choix ; le marbre qu'ils emploient semble commander une exécution à la fois caressante et poussée. Tout, autour d'eux, paraît fait à souhait pour développer le sentiment des formes et l'acuité de la vision. Nulle part, en Grèce, le champ de l'horizon n'est plus ouvert que dans les îles de la mer Égée ; nulle part l'œil ne perçoit des contours plus délicats, des nuances plus subtiles et plus harmonieusement rompues; il semble que la vue y contracte comme un impérieux besoin de netteté et de précision. Placez dans ce milieu privilégié des artistes appartenant à une race nerveuse et fine, vous aurez peut-être le secret des qualités qui éclatent déjà dans les œuvres des primitifs insulaires : le sens inné de la délicatesse et de la grâce, l'exécution précise et incisive, l'amour du détail poussé jusqu'à la recherche.

CHAPITRE II

L'IONIE ET LA GRÈCE ASIATIQUE

La première moitié du sixième siècle est, pour la Grèce asiatique, une période de plein épanouissement. Sur le littoral ionien, des villes populeuses et florissantes ont donné au commerce hellénique un prodigieux essor. Depuis l'Hellespont jusqu'aux bouches du Tanaïs, les aventureux marins de Milet ont fondé des comptoirs, des colonies, où les Ioniens échangent l'huile et le vin grecs contre les blés, les fourrures, les esclaves du pays des Scythes et des Taures. Éphèse est devenue, pour les produits de la péninsule asiatique, un des principaux ports de transit. Phocée rivalise avec Milet, pour l'exploitation du commerce méditerranéen, que la déchéance de la Phénicie, asservie à l'Assyrie, a fait tomber aux mains des Grecs. Faut-il rappeler que, dans ces cités, l'activité intellectuelle va de pair avec la richesse commerciale? On sait quel éclat y jette la poésie lyrique, et comment avec Thalès et l'école ionienne, avec Anaximène et Hécatée, l'esprit grec manifeste ses plus brillantes qualités. Il y a donc, dans ces régions privilégiées de l'Ionie, un puissant foyer d'hellénisme, qui rayonne jusque dans les États limitrophes, et porte au loin l'influence de la civilisation grecque.

Du côté de l'Asie, rien ne menace encore les villes ioniennes. Loin d'entraver leur développement, le voisinage immédiat du royaume lydien le favorise au contraire. Malgré les guerres qui mettent parfois aux prises les Hellènes et les armées des rois de Sardes, les relations restent fréquentes, et souvent amicales. Les

rois de Lydie sont en coquetterie réglée avec l'hellénisme : Alyattès donne sa fille en mariage à un citoyen d'Éphèse; Crésus contribue à la construction de l'Artémision. Si ce dernier rêve d'annexer à son empire les belles cités grecques de l'Asie Mineure, pour arriver à ses fins, il emploie la séduction aussi bien que la force. Alors même qu'il met la main sur Smyrne et sur Éphèse, il respecte en partie leur indépendance; il en fait, comme on l'a dit justement, des « villes libres » de l'empire lydien[1]. Ces guerres ne créent pas de haines profondes, et ne divisent pas les Grecs et les Orientaux; elles contribuent beaucoup plutôt à ouvrir au commerce et à l'art helléniques de nouveaux débouchés. Les artistes ioniens affluent à Sardes, tandis que les riches familles lydiennes font venir de Milet les beaux meubles incrustés, les lits milésiens si recherchés pour leur décoration délicate et leurs formes élégantes. Loin de provoquer un état d'hostilité réciproque, la domination lydienne, tolérante et douce, ne fait donc que rendre le contact plus étroit entre les Grecs et leurs voisins de l'est. Par là même, l'hellénisme revêt en Ionie un caractère à demi oriental. Les formes extérieures de la vie y sont plus brillantes que dans la Grèce continentale, encore pauvre et obscure; elles accusent plus de luxe et de bien-être. Peut-être même le génie ionien, malgré sa souplesse et sa vivacité, devra-t-il expier par une certaine mollesse les conditions heureuses qui président à son développement.

Les choses changent avec la chute de la dynastie des Mermnades. Après la prise de Sardes par Cyrus, en 546, des voisins autrement redoutables que les Lydiens, les Perses, font leur apparition aux frontières de l'Ionie. La conquête et l'asservissement des villes du littoral, l'abandon de Phocée par ses habitants, l'émigration d'une partie des Grecs asiatiques, tels sont les résultats de la campagne rudement menée, vers 544, par le satrape Harpagos. Ces faits, qui amènent dans l'ordre politique de si graves événements, atteignent aussi la prospérité des villes grecques; ils ont pour conséquence un arrêt momentané dans le développement de l'art. Sans nous astreindre à une précision rigoureuse, nous pouvons donc considérer

1. E. Curtius, *Histoire grecque*, traduction française de Bouché-Leclercq, t. II, p. 141.

la date de la conquête perse comme la limite où s'arrête l'histoire des premières écoles ioniennes.

§ 1. — L'ÉCOLE DE SAMOS. — LE TRAVAIL DU METAL.

Un des points de la Grèce asiatique où la civilisation du sixième siècle se développe avec le plus d'intensité, est l'île de Samos. Engagée à demi dans le golfe d'Éphèse, assez voisine du continent pour entretenir avec la côte ionienne d'étroites relations, indépendante néanmoins, par sa situation géographique, Samos devait sa richesse à ses vignes, à ses mines, et surtout à l'activité de sa marine. C'est pour elle que, vers l'année 704, le Corinthien Ameinoklès construit, sur le type récemment créé à Corinthe, les premières trières qui voguent dans les eaux ioniennes[1]. Vers 632, des navigateurs samiens s'aventurent jusqu'aux rivages occidentaux de la Méditerranée; ils abordent sur les côtes d'Espagne, découvrant ainsi de riches régions inconnues aux Grecs. Aussi les offrandes s'accumulent-elles dans l'Héraion, le grand sanctuaire de l'île; ex-voto de marchands et de pirates, objets précieux consacrés après un heureux retour, dîmes prélevées sur de grasses prises, tous ces dons, qui affluent dans l'enceinte sacrée, témoignent de la prospérité de l'île, et des fructueuses expéditions de ses marins.

La puissance maritime de Samos la défend contre la conquête perse; l'énergie de Polycrate maintient, en face des barbares, son indépendance qui ne prend fin qu'avec les premières années du règne de Darius. C'est même sous le gouvernement de Polycrate, depuis 532 et peut-être plus tôt, jusqu'en 522, que la richesse de l'île arrive à son apogée. L'éclat d'une cour qui attire des poètes comme Anacréon et Ibycos, des savants comme Démokédès de Crotone; les grands travaux d'art entrepris par le tyran, les embellissements de l'Héraion, la construction de l'aqueduc d'Eupalinos, entretiennent à Samos une activité féconde. Retranché dans sa forteresse imprenable d'Astypalée, Polycrate peut caresser le rêve

1. Thucydide, I, 13.

d'un empire gréco-ionien dont Samos serait le centre. Ajoutez que ses relations amicales avec Ahmès II, l'Amasis des Grecs, contribuent à ouvrir largement l'Égypte au commerce des Samiens. Ceux-ci trouvent bon accueil auprès du « roi philhellène » ; ils pénètrent jusque dans la grande Oasis, et à Naucratis ils affirment leur situation privilégiée en construisant un Héraion consacré à leur divinité nationale. On imagine aisément l'action que ces rapports continuels avec l'Égypte devait exercer sur une race active et ingénieuse. Jamais les Grecs n'avaient approché de si près les merveilles de l'Égypte; jamais leur curiosité n'avait été plus vivement excitée, ni plus complètement satisfaite. Or, les Samiens sont à l'avant-garde de cette armée de marchands grecs qui se répand aux bouches du Delta.

De bonne heure, l'activité industrielle des ateliers de Samos se tourne vers le travail du métal; on peut prévoir qu'au sixième siècle les artistes de l'île seront surtout des bronziers. Dans la seconde moitié du siècle précédent, la technique du bronze y est déjà pratiquée. Vers la 37e olympiade (632-628), elle est assez avancée pour produire une œuvre remarquable : l'ex-voto dédié dans l'Héraion par Kolæos, ce marin samien qui, le premier des Grecs, dépasse les colonnes d'Hercule, et aborde au territoire de Tartessos, près de Gadès. Sur les gains qu'ils réalisent, en achetant à vil prix aux indigènes les métaux de leurs mines, Kolæos et ses compagnons prélèvent six talents, pour consacrer à Héra un cratère de bronze du type argien, autour duquel on voyait, dit Hérodote, « des têtes de griffons placées l'une vis-à-vis de l'autre » [1]. Le bassin était supporté par trois figures colossales agenouillées, hautes de sept coudées. Grâce aux bronzes archaïques trouvés en Grèce et en Étrurie, nous ne sommes pas embarrassés pour nous faire une idée exacte de l'ex-voto des Samiens. Un grand bassin de bronze de fabrique phénicienne, trouvé à Cervetri dans la tombe *Regulini-Galassi*, est

1. Hérodote, IV, 152. M. Boehlau pense que l'invention de ce type de cratère peut être attribuée aux Argiens établis à Rhodes, et qui, vers 630, se servaient encore de l'alphabet de la mère patrie. Le type de griffon grec aurait été trouvé à Rhodes. (*Jahrbuch des arch. Inst.*, II, p. 62, note 26.) Quant aux figures colossales, elles étaient peut-être imitées d'œuvres orientales. Overbeck rappelle à ce propos le bassin de bronze de dix coudées de diamètre, supporté par des animaux de bronze, qui se trouvait dans le temple de Salomon, à Jérusalem. *Griech. Plastik*, 3e éd. I, p. 64.

muni sur le pourtour de cinq poignées figurant des têtes de panthères [1]; à n'en pas douter, les têtes de griffons étaient disposées de la même manière. Quant au type de ces têtes, les trouvailles d'Olympie nous renseignent suffisamment; le beau bronze découvert, dans la vallée de l'Alphée, et reproduit plus haut (fig. 46), nous offre le commentaire figuré du texte d'Hérodote.

Les traditions grecques sont d'accord pour attribuer à l'école de Samos les premiers perfectionnements introduits dans les arts du métal. Nous savons par les textes combien, au septième siècle, la technique du bronze est encore primitive. Si les Grecs ont appris à couler en plein les petites figurines grossières qui se rencontrent dans les couches les plus profondes d'Olympie, pour les grandes pièces ils ont encore recours aux procédés d'assemblage mécanique employés à l'époque homérique. Les plus anciennes statues de métal étaient faites de feuilles de bronze battues au marteau, et rivées (σφυρήλατα) [2]. Avec le marteau de forge (σφῦρα), l'ouvrier réduisait à l'épaisseur voulue la feuille de bronze; il la façonnait, et la fixait à l'aide de clous sur une âme de bois, reproduisant tant bien que mal les formes de la statue; à vrai dire, son travail consistait à barder de bronze un *xoanon*, à le revêtir d'une véritable armure. D'après quelques vers de Théocrite, on imagine facilement l'aspect que devaient présenter ces statues; montrant un lutteur prêt au combat, le poète décrit « sa poitrine énorme et son large dos bombés par des muscles de fer, comme un colosse en bronze repoussé » [3]. Avec le temps, l'âme de bois fut remplacée par une simple armature, sur laquelle s'ajustaient les lames de métal martelées, et réunies par des rivets. C'est sans doute ainsi qu'était exécuté le Zeus colossal en or battu consacré à Olympie par les Kypsélides [4]. Pausanias note

1. *Museo Gregoriano*, I. pl. XIV, 1 ; Cf. J. Martha, *l'Art étrusque*, p. 107, fig. 99. Rapprochez encore le cratère de la *Grande Tombe* de Préneste : *Monum. inediti*, 1879, t. XI, pl. 2, 10. M. Clerc a trouvé à Samos les débris de vases de bronze et des têtes de griffons provenant sans doute d'ex-voto analogues *Bull. de corr. hellén.* 1885, p. 509. Cf. *Olympia, die Bronzen*, p. 115.

2. Photius, σφυρήλατος· σφύραις ἐληλαμένος. Voir les textes réunis par O. Müller, *Handbuch*, 52-59, Saglio, art. *Caelatura*, *Dict. des Antiquités*, H. Blümner, *Technologie und Terminologie der Gewerbe und Künste*, IV, p. 241 et suivantes. Cf. Purgold, *Annali dell'Inst.* 1885, p. 177.

3. Theocrite. 22, 47.

4. Strabon, VIII, p. 353 et 378. Pausanias, V, 2, 3. Platon, *Phaedr.*, p. 236, B.

la même technique à propos de la statue de Zeus Hypatos, qu'il put voir à Sparte, dans le temple d'Athéna Khalkioecos; elle était l'œuvre d'un artiste de Rhégion, Cléarkhos, que la tradition rattachait à l'école de Dédale. Le voyageur grec la mentionne comme la plus ancienne des statues de bronze existant de son temps[1]. « Elle n'est pas, dit-il, faite d'une seule pièce, mais chacune des parties est battue à part; les morceaux sont rajustés, et des clous les empêchent de se disjoindre[2]. » Les progrès de l'art du bronze font tomber cette technique en désuétude; pourtant, les Grecs s'en souviendront encore à l'époque classique : elle survivra, modifiée et perfectionnée, dans l'exécution des statues chryséléphantines.

A quelle époque l'art de souder le bronze, connu de longue date par les Égyptiens et par les Phéniciens, commence-t-il à être pratiqué dans les ateliers helléniques? Là-dessus, les traditions restent muettes; elles signalent seulement, comme une précieuse trouvaille, l'invention de la soudure du fer, et elles l'attribuent unanimement à un Ionien, Glaucos[3]. Suivant certains auteurs, Glaucos est né à Chios; suivant d'autres, il est samien. Quel que soit le lieu de sa naissance, il est très légitime de le rattacher à l'école de Samos. En dépit de l'assertion du chroniqueur Eusèbe, qui place vers 692-689 (olympiade 22) l'invention de l'artiste, il est permis de croire que Glaucos vivait dans la seconde moitié du septième siècle[4]. Aux environs de l'année 605, il exécute pour le roi de Lydie, Alyattès, une œuvre remarquable, destinée au temple de Delphes. C'était un cratère d'argent, soutenu par un support en fer (ὑποκρητηρίδιον). Ce dernier avait la forme d'une tour; il était couvert de zones d'ani-

1. Pausanias, III, 17, 6. L'attribution est, il est vrai, faite sous toutes réserves (ποιῆσαι λέγουσι). Overbeck emet des doutes sur le nom de l'auteur : *Griech. Kunstmythologie*, I, p. 40.

2. Le British Museum possède un curieux spécimen de cette technique, trouvé dans la tombe étrusque de *Polledrara*. C'est une idole dont la base est faite de bandes de bronze, travaillées au repoussé, et d'importation phénicienne. Un scarabée portant le cartouche de Psametik I indique la date du septieme siècle. Micali, *Monumenti inediti*, pl. VI. Cf. Murray, *Greek sculpture*, I, 2e éd., p. 83, fig. 12. Perrot, *Hist. de l'Art*, III, p. 873.

3. Voir les textes réunis par Overbeck, *Schriftquellen* nos 263-272. Cf. Brunn. *Gesch. der griech. Künstler*, I, p. 29.

4. La seule date certaine, pour établir la période d'activité de Glaucos, est celle de la dédicace du cratère d'Alyattès. Or elle eut lieu à la suite d'une maladie du roi lydien, survenue entre les années 608 et 605. (Hérodote, I, 19.) Il n'est pas vraisemblable qu'Alyattès ait consacré une œuvre existant depuis longtemps. Cf. Brunn, *Sitzungsber. der bayer. Akad.*, 1871, p. 542, note 1.

maux et de fleurs ciselées, à la mode orientale[1] et composé d'une série de cylindres en fer (ἐλάσματα) superposés, réunis par des bandes placées obliquement, comme les marches d'un escalier. Toutes les pièces étaient soudées[2].

Nous laisserons de côté les discussions que soulève, au point de vue technique, l'invention de Glaucos[3]. Nous ne poserons qu'une seule question. Faut-il nous en tenir au témoignage des textes, qui ne mentionnent que la soudure du fer (σιδήρου κόλλησις)? Devons-nous au contraire donner à ces mots un sens plus général, et reconnaître dans Glaucos l'inventeur, ou tout au moins l'introducteur en Grèce de l'art de souder tous les métaux, fer ou bronze[4]? Nous ne pouvons souscrire à cette seconde hypothèse. Quand le ciseleur chiote s'exerçait ainsi sur un métal rebelle et peu plastique, les procédés de la soudure du bronze étaient sans doute déjà connus; l'invention de Glaucos n'en représente qu'une application ingénieuse et imprévue. Si elle a frappé les Grecs, au point de devenir proverbiale[5], c'est à cause des difficultés particulières qu'elle présentait; il fallait en effet faire passer au feu l'objet tout entier, après l'assemblage des pièces. D'ailleurs, elle ne paraît pas avoir exercé une bien grande influence sur le développement des arts du métal. L'emploi du fer reste une rareté; c'est vers le travail du bronze que se portent tous les efforts des toreuticiens et des statuaires.

Quelques années plus tard, deux autres Samiens, Rhœcos et Théodoros, attachaient leurs noms à une innovation bien autrement féconde en résultats : ils pratiquaient les premiers en Grèce l'art de couler le bronze. C'est là, dans l'histoire de la sculpture grecque, un de ces moments qui font époque; c'est, pour la statuaire en métal, le point de départ de tous les progrès qui vont se produire

1. Un support de bronze trouvé à Cervetri, peut nous aider à nous le représenter. Grifi, *Monumenti di Cere antica*, pl. XI, 2. Cf. J. Martha, *l'Art étrusque*, p. 109, fig. 101.

2. Cf. Pausanias, X, 16, 1.

3. Il est difficile de décider si la soudure du fer, telle que la pratiquait Glaucos, comportait l'emploi d'un métal fusible (κόλλα) servant de liant, ou si l'ajustage des pièces se faisait simplement au feu (μάλαξις διὰ πυρὸς, dans Plutarque, *De defect. oracul.* 47). Voir sur cette question E. Curtius, *Arch. Zeitung*, 1876, p. 37, Michaelis, *ibid.*, p. 156. Blumner, *Technologie und Terminologie*, IV, p. 293-294.

4. Telle est l'opinion de Brunn. (*Griech. Künstler* I, p. 29) et de Curtius, *art. cité*.

5. Γλαύκου τέχνη, *Paroemiogr. gr.* p. 128, éd. Gaisford.

avec une étonnante rapidité. Nous sommes, par malheur, fort mal renseignés sur ces deux artistes. Essayer de déterminer avec précision leur période d'activité, démêler, à travers tant de témoignages contradictoires, les liens de parenté qui ont pu exister entre eux, est une tâche ardue, exigeant une minutieuse étude des textes. Le problème a reçu des solutions très différentes [1]; mais aucune ne nous satisfait plus complètement que celle à laquelle s'est arrêté M. Brunn; elle est à la fois la plus simple et la plus vraisemblable [2].

Rhœcos est fils de Philéas, un artiste comme lui [3]. En dehors d'une affirmation tout à fait erronée de Pline, qui le fait vivre avant l'expulsion des Bacchiades de Corinthe, c'est-à-dire avant 660 [4], un seul fait peut nous fournir quelque indice chronologique : c'est sa participation aux travaux de l'Héraion de Samos, dont il est le premier architecte. Mais à quelle date s'élève ce temple, dont Hérodote admire les dimensions colossales? Admettrons-nous, avec Urlichs, qu'il existait déjà au temps où Kolæos consacrait son ex-voto, c'est-à-dire vers 632 [5]? Et, dans ce cas, Rhœcos doit-il être reporté assez avant dans le septième siècle? Toutes les vraisemblances sont contraires à cette hypothèse. Le fait que l'Héraion est cité, avec l'aqueduc et le port construits au sixième siècle, parmi les trois merveilles de Samos, permet de croire à un commencement plus tardif des travaux, entrepris sans doute sur l'emplacement d'un ancien *hiéron* [6]. Suivant toutes les probabilités, Rhœcos en jette les fondations dans les premières années du siècle; il appartient sans doute à cette génération de primitifs qui compte à Chios des maîtres comme Archermos.

L'artiste qui partage avec lui l'honneur d'une invention com-

1. Voir Overbeck, *Kunstgesch. Miscellen, Berichte der K. Sachs. Gesellschaft der Wissenschaften*, 1868, p. 68 et suiv. Urlichs, *Abhandl. uber der Anfänge der griech. Künstlergeschichte* Würzbourg, 1871 et 1872. Klein, *Arch. epigr. Mittheil. aus Œsterreich*, VII, p. 160-184.

2. *Griech. Künstler*, I, pp. 30-34.

3. Hérodote, III, 60. Pausanias, VIII, 14-8.

4. Pline, *Nat. Hist.*, 35, 152.

5. Urlichs, *Mémoire cité*. M. Murray partage cette maniere de voir, et place l'invention de la fonte en forme avant 632. *Greek sculpture*, I, 2e éd., p. 79.

6. Voir Brunn, *Sitzungsberichte der bayer. Akad.*, 1871, p. 518. Les fouilles exécutées par MM. P. Girard et Clerc sur l'emplacement de l'Héraion n'ont pas apporté une solution décisive au problème. *Bull. de corresp. hellén.*, 1880, p. 335, 1885, p. 505.

mune, Théodoros, est le fils d'un sculpteur, Téleklès [1]. Plus jeune, semble-t-il, que Rhœcos, peut-être même son élève, il est en pleine activité au milieu du sixième siècle. Ses débuts se placent plus haut, car nous savons qu'il prend part aux travaux de fondation de l'Artémision d'Éphèse : c'est sur son conseil que, pour assécher le terrain marécageux où s'élèvera le futur édifice, les architectes le couvrent d'une couche de charbon [2]. Or, le temple étant encore inachevé au temps de Crésus, et assez peu avancé pour que le roi de Lydie, alors en paix avec les Éphésiens, fasse les frais d'une partie des colonnes, la date où les premières assises sont posées ne peut guère remonter au delà de 580 [3]. En 548, Théodoros est célèbre; il reçoit des commandes de Crésus; il exécute pour lui un énorme cratère de la contenance de six cents amphores, que le roi envoie à Delphes [4]. Peut-être son activité se prolonge-t-elle jusqu'au temps de la tyrannie de Polycrate. On connaît, par le récit d'Hérodote, l'histoire de la bague du tyran [5] : cet anneau fameux était orné d'un scarabée d'émeraude, gravé par Théodoros. Si, comme il est permis de le croire, la tyrannie de Polycrate, mort en 522, a duré plus de dix ans, l'artiste samien a pu travailler encore pour lui [6]; et d'ailleurs le tyran ne pouvait-il pas posséder un bijou de prix, exécuté plusieurs années avant le coup de force qui le porta au pouvoir? En résumé, l'époque brillante de la vie du maître samien commence vers 580, et s'étend au moins jusqu'à 540; il est du nombre de ces artistes qui préparent le magnifique développement de l'archaïsme grec dans la seconde moitié du sixième siècle.

C'est donc vers le premier quart de ce même siècle que l'on peut placer la révolution accomplie par les deux artistes samiens dans la technique des arts du métal. Il serait d'un intérêt capital, pour l'his-

1. Overbeck, *Schriftquellen,* n[os] 273, 283.

2. Diog. Laerce, II, 108. Cf. Les fouilles de M. Wood à Éphèse ont permis de vérifier la réalité de ce fait. Wood, *Discoveries at Ephesos,* p. 259.

3. Brunn, *Griech. Kunstler,* I, p. 33; Cf. *Sitzungsberichte der bayer. Akad.*, 1871, pp. 531 et suivantes.

4. Hérodote, I, 51.

5. Hérodote, III, 41, 42.

6. La date de l'avènement de Polycrate est très mal connue. Eusèbe et Apollodore la placent en 532, Diogène Laerce vers 540-534. Voir les textes cités par Busolt, *Griech. Gesch.*, I, p. 602, note 2; Cf. Curtius, *Hist. gr.*, trad fr· II, p. 166, note 1, et le travail de Rohde, *Rhein. Museum,* 1871, p. 573.

toire de l'art antique, de savoir quels procédés ils mirent en œuvre. Mais ici encore, les témoignages anciens sont d'une brièveté désespérante. Pausanias se borne à dire qu'ils ont les premiers coulé le bronze, et fondu des statues; rien de plus [1]. Par suite, nous sommes réduits à recourir aux hypothèses, à rechercher, parmi les procédés de fonte encore usités de nos jours, ceux qui peuvent nous aider à commenter ces textes si laconiques [2]. Écartons d'abord les méthodes trop primitives, comme celle de la fonte *en plein,* qui n'a plus chez nous que des applications industrielles. La Grèce primitive connaissait d'ailleurs, bien avant le sixième siècle, l'art de couler en plein des figurines dans un moule à deux pièces, de pierre ou de métal; en le pratiquant, Rhœcos et Théodoros n'auraient rien innové. D'autre part, on ne peut songer à une technique trop savante, comme celle de la fonte *à cire perdue,* qui fait, au quinzième siècle, la gloire des Verrocchio et des Ghiberti. Si elle a l'avantage de conserver, dans toute sa fraîcheur et son intégrité, le travail de l'artiste, elle exige que la coulée du métal soit faite d'un seul jet; il y a là des difficultés insurmontables pour un outillage encore primitif [3]. Il est donc permis de croire que la méthode adoptée par les Samiens est celle de la fonte au sable, en plusieurs morceaux. Rappelons brièvement en quoi elle consiste aujourd'hui. Le modèle en plâtre de la statue est débité en morceaux, qui sont moulés séparément dans un moule de sable fin et un peu gras [4]. Ce moule est ensuite rempli par un noyau en sable soutenu par une armature, et auquel on donne, en le refoulant, un retrait calculé sur l'épaisseur de bronze qu'on veut obtenir. Les pièces sont ainsi fondues séparément, et livrées au monteur qui les nettoie, fait disparaître les galles de la fonte et les traces des joints ou des rentures, les assemble et les réunit par une soudure. Nous savons de source certaine qu'au cinquième siècle, les fondeurs grecs pratiquaient la fonte par morceaux; une peinture de vase, sou-

1. Διέχεαν δὲ χαλκὸν πρῶτοι καὶ ἀγάλματα ἐχωνεύσαντο. Pausanias, VIII, 14, 8; Cf. IX, 41.

2. Nous ne pouvons entrer ici dans le détail. Pour la description des opérations de la fonte, nous renverrons le lecteur à Clarac, *Musée de sculpture antique et moderne,* I. *Partie technique de la sculpture,* p. 55 et suiv.; Cf. Blümner, *Technologie und Terminologie,* IV, p. 278.

3. On sait quelle habileté ont dû déployer de nos jours les fondeurs français, les Gonon, les Thiébault, pour remettre en honneur la fonte à cire perdue.

4. Les fondeurs napolitains fabriquent le moule avec une sorte d'argile mêlée de charbon et de plâtre.

vent reproduite, nous montre des ouvriers occupés à rajuster les pièces d'une statue de bronze et à nettoyer les joints d'une autre[1]. Est-il invraisemblable d'admettre que ce sont précisément les deux artistes samiens qui ont enseigné cette méthode aux ateliers grecs? Et si l'on s'étonne de l'habileté déjà grande qu'elle suppose chez des maîtres primitifs, les beaux bronzes grecs de la fin du sixième siècle ne sont-ils pas là pour attester quelle science technique possèdent déjà les successeurs immédiats des Samiens[2]? Sans doute cette pratique de la fonte exige, comme un point de départ indispensable, une grande habitude de l'art du modelage; avant que la statue soit moulée et fondue, il faut qu'elle prenne vie dans un modèle en terre. Mais les textes ne sont pas en désaccord avec notre hypothèse : une tradition mentionnée par Pline[3] fait remonter à nos deux maîtres les origines du modelage en terre (*plastice*).

Reste une dernière question. Rhœcos et Théodoros ont-ils réellement inventé la fonte en forme? Ou bien l'ont-ils seulement pratiquée les premiers, en l'empruntant à des ateliers étrangers? La réponse ne paraît pas douteuse. Les Samiens se sont bornés à introduire en Grèce des procédés connus de longue date par les Orientaux, et s'il faut préciser, nous désignerons sans hésiter l'Égypte comme le pays où ils les ont appris. Des statues de bronze égyptiennes prouvent, par des témoignages irrécusables, que les artistes de la vallée du Nil connaissaient la fonte creuse, et que, au temps de la dynastie saïte, ils avaient atteint au point de vue technique la dernière perfection[4]. Or, nous savons que Théodoros avait visité l'Égypte[5]. Pour Rhœcos, le fait n'est pas démontré; mais il acquiert une cer-

1. Gerhard, *Trinkschalen und Gefaesse des Berl. Mus.*, pl. 12, 13. Voir pour la bibliographie, Furtwaengler, *Vasensammlung im Antiquarium zu Berlin*, II, nº 2294.

2. M. Studniczka a publié une statue de bronze archaïque dont la fonte est déjà d'une extrême legèreté; elle n'a que 5 à 6 millimetres d'épaisseur. Voir *Mittheil. des arch. Inst. Roemische Abtheilung*, 1887, t. II, p. 95. Une tête de bronze de l'Acropole d'Athènes, que nous reproduirons plus loin, a 1 centimètre dix.

3. *Nat. Hist.*, 35, 152.

4. En particulier les statues de la collection Posno, au Louvre, que M. Maspero place quelques années avant l'avènement de Psamétik I, c'est-à-dire avant 664. (*Arch. égyptienne*, p. 292). M. Perrot incline à les placer plus tôt, vers la dix-huitième dynastie. *Hist. de l'art*, I, p. 650; Cf. Longpérier, *Acad. des Inscr.*, 1875, p. 345. Ces figures sont coulées au sable, et d'une seule pièce, sauf les bras qui sont rapportés.

5. Diodore de Sicile, I, 90.

taine vraisemblance, grâce à une curieuse découverte faite à Naucratis par M. E. Gardner : c'est celle d'un vase portant, en lettres ioniennes du sixième siècle, une dédicace avec le nom de Rhœcos; l'auteur de l'offrande pourrait bien être l'artiste de Samos[1]. Il n'est donc pas téméraire de penser que la prétendue invention des deux sculpteurs grecs leur fut tout simplement suggérée par l'exemple de leurs confrères d'Égypte. On se représente volontiers les deux Samiens, visitant les ateliers égyptiens, si florissants au temps de la renaissance saïte; étudiant, en hommes du métier, la pratique des arts du métal; observant avec curiosité les opérations compliquées du moulage et de la fonte, et, revenus dans leur patrie, s'y essayant à leur tour, avec la promptitude d'assimilation et l'audace heureuse qui caractérisent les Grecs.

Pour apprécier leurs œuvres, nous n'avons que quelques textes. On entrevoit néanmoins la variété de leurs aptitudes. Rhœcos, on le sait, est architecte aussi bien que sculpteur. Il construit l'Héraion de Samos. Il coule pour Éphèse le plus ancien bronze grec dont il soit fait mention. A l'Artémision on voyait de lui une statue de femme en bronze, placée avec plusieurs autres sur un soubassement de marbre qui entourait l'autel d'Artémis Protothronia ; les Éphésiens l'appelaient *la Nuit*. Au dire de Pausanias, c'était encore une œuvre très archaïque, d'un style dur et rude[2].

Théodoros nous apparaît comme un artiste singulièrement fécond en ressources. Architecte, écrivain, ciseleur, statuaire, graveur en pierres fines, il possède toutes les connaissances techniques de son temps. La part qu'il prend, fort jeune encore, aux travaux de fondation de l'Artémision d'Éphèse révèle la fertilité de son invention; il écrit un traité sur l'Héraion de Samos et construit le Labyrinthe de Lemnos, avec l'Éginète Smilis et Rhœcos[3]. Sa renommée s'étendant, il est appelé à Sparte, pour y élever la *Skias*, vaste édifice,

1. Ροῖκος μ'ἀνέθηκε τ[ῆ Ἀφρο]δίτῃ. *Naukratis*, II, p. 65 : Cf. Lechat, *Bull. de corresp. hellén.*, XIV, 1890 p. 153.

2. Pausanias, X, 38, 3. M. Newton a cru reconnaître les débris de ce soubassement (θριγκός) dans des bas-reliefs découverts par M. Wood (*The Portfolio*, juin 1874). M. Murray a montré qu'ils proviennent de la corniche du temple. *Journal of Hellenic Studies*, X, 1889.

3. Vitruve, VII, *Praefat*, 12. Pline, *Nat. Hist.* 33, 137.

où se tenaient encore à l'époque romaine les assemblées du peuple[1]. Comme orfèvre et comme ciseleur, il n'a pas de rival. Crésus s'adresse à lui pour l'exécution du cratère de Delphes; ses œuvres sont même recherchées jusqu'en Perse, tant elles attestent brillamment la supériorité du goût hellénique. Les rois de Perse possédaient dans leur palais un cratère d'or, sorti de ses ateliers; le divan où ils donnaient leurs audiences était ombragé par une vigne d'or, chargée de grappes incrustées d'émeraudes : c'était l'œuvre du Samien, cadeau vraiment royal, offert à Darius par le lydien Pythios[2]. On sait déjà qu'il excellait dans un art très cultivé chez les Ioniens d'Asie Mineure, celui de la gravure en pierres fines[3]; faut-il rappeler quel prix Polycrate attachait au scarabée gravé par Théodoros, et monté en or, qui lui servait de cachet? C'est même, semble-t-il, de ses talents de ciseleur et d'orfèvre que l'artiste était le plus fier. Suivant une tradition enregistrée par Pline, il avait coulé en bronze sa propre statue; il s'était représenté tenant de la main droite une lime, l'outil du ciseleur; de l'autre il tenait avec trois doigts un scarabée, sur lequel était gravé un quadrige, chef-d'œuvre de minutie, exécuté si finement qu'une mouche, de ses ailes étendues, couvrait le tout, char, chevaux et cocher[4].

Habile fondeur, Théodoros a dû faire de nombreuses statues de bronze; cependant Pausanias n'a pu en voir aucune[5]. Outre sa propre statue, nous ne connaissons par les textes que celle d'Apollon Pythien. Elle se trouvait à Samos, et Théodoros l'avait exécutée avec son père Téleklès. Singulière collaboration, s'il faut en croire la surprenante anecdote racontée par Diodore de Sicile. Les deux artistes travaillaient isolément, l'un à Samos, l'autre à Éphèse; chacun d'eux modelait à part, suivant une sorte de canon, une moitié de la statue; rajustées, les

1. Pausanias, III, 12, 8.

2. Athénée, XII, p. 514, F. Himérius, *Eclogae*, 31, 8. Hérodote, VII, 27. Les textes parlent aussi d'une platane d'or, sans qu'on puisse l'attribuer avec certitude à Théodoros.

3. Samos était au sixième siècle un des centres de cette industrie. Le père du philosophe Pythagore, Mnésarchos, était graveur; Cf. Furtwaengler, *Jahrbuch. des arch. Inst.*, III, p. 194.

4. Pline, *Nat. Hist.*, 34, 83. Il est clair que, si l'anecdote est exacte, il s'agit ici d'une pierre gravée; et non de figures détachées. Cf. Benndorf, *Zeitschrift für œsterr. Gymnasien*, 1873, p. 410-411, Lœschcke, *Arch. Miscellen*, 1880, p. 1.

5. Pausanias, X, 38, 6.

deux moitiés concordaient exactement [1]. Abstraction faite de cette légende, à bon droit suspecte, la part de vérité paraît se ramener à ceci; la statue, qualifiée de *xoanon* par Diodore était en bronze; elle ressemblait aux statues égyptiennes; en d'autres termes, elle offrait le type bien connu de la figure virile, nue et debout, tel que nous l'avons longuement décrit. A défaut d'œuvres, nous possédons au moins une signature de Théodoros. En 1885, M. Cavvadias a découvert sur l'Acropole d'Athènes la base d'un ex-voto, exécuté par Théodoros, et consacré à Athéna par Onésimos, fils de Smikythos [2] (fig 72). La statue était sans doute en bronze; d'autre part, l'emploi des lettres ioniennes dans la signature permet de croire que l'auteur n'est autre

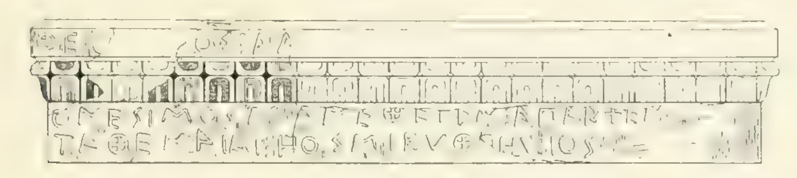


FIG. 72. — Base d'un ex-voto d'Onésimos portant la signature de Théodoros (Acropole d'Athènes).

que le Samien. S'était-il arrêté à Athènes, dans son voyage à Sparte? y avait-il reçu d'Onésimos la commande d'une statue votive, fondue à Samos dans ses ateliers, et envoyée ensuite en Attique? Il est difficile de l'affirmer autrement que par hypothèse.

En résumé, ce que nous savons de ces maîtres, et surtout du plus brillant de tous, est bien fait pour nous donner une haute idée de l'activité de l'école samienne; elle précède, dans l'art du bronze, celle de Sparte et de Sicyone; elle se crée, dans la Grèce asiatique, une sorte de monopole des arts du métal. Malheureusement, aucun bronze conservé ne nous permet d'apprécier le style et la manière des artistes samiens. Chose curieuse, les rares sculptures qui soient parvenues

1. Diodore de Sicile, I, 98. Brunn nous parait ramener ce témoignage à sa juste valeur, *Gesch. der Griech. Kunstler*, I, p. 37. Cf. Overbeck, *Griech. Kunstmythologie*, V, *Apollon*, p. 12. Il n'y a aucune raison de penser, avec M. Zucker, que l'Apollon Pythien doive être identifié avec une des deux statues envoyée aux Samiens par Ahmès II. Voir Zucker, *Neue Jahrbücher fur Phil. und Paedagogik*, 1888, p. 792-797.

2. Ἐφημερὶς ἀρχαιολογική, 1886, p. 81; pl. 6, fig. 5. L'inscription est la suivante. Θεό[δωρ]ος ἀγ[αλμα... ἐποίησεν]. | Ὀνήσιμος μ'ἀνέθηκεν ἀπαρχὴν | τἀθηναίᾳ ὁ Σμικύθου υἱός. M. Cavvadias a le premier propose l'identification du Theodoros de l'inscription avec le Samien, *art. cit.* Cf. Studniczka, *Jahrbuch des arch. Inst.*, II, p. 117, note 11. Lechat, *Bull. de corresp. hellen.*, XIV, 1890, p. 142.

jusqu'à nous sont en marbre, matière que l'école de Samos a travaillée seulement par exception. C'est là qu'à défaut d'autres documents nous devons rechercher les principes de style et d'exécution adoptés dans les ateliers de l'île.

Le musée du Louvre possède un monument capital de la sculpture samienne : c'est la curieuse statue découverte non loin de l'Héraion par un habitant de l'île, vers 1875, et acquise par les soins de M. Paul Girard pour notre musée national[1] (fig. 73). Une inscription gravée verticalement sur le bord du vêtement qui s'attache à la ceinture, nous apprend ce qu'est cette image : elle a été dédiée à Héra par un certain Khéramyès[2]. La nature de la dédicace, le lieu de la trouvaille nous engagent donc à reconnaître ici, avec M. P. Girard, la grande déesse de Samos. Pour ce qui est de l'attitude, nous retrouvons des conventions avec lesquelles le lecteur est déjà familier. La déesse est debout, et immobile ; la main droite, tombant le long du corps, serre un bout du manteau ; la gauche, ramenée sur la poitrine, tenait une pomme de grenade, symbole mystérieux de l'union divine de Zeus et de Héra. Quant au costume, il faut quelque attention pour en analyser l'agencement compliqué. On distingue d'abord le long chiton, souple et léger, tombant jusqu'aux pieds en plis serrés, menus, qu'indiquent des lignes incisées, rigoureusement parallèles ; il est maintenu à la taille par une ceinture. Le buste est enveloppé d'un épais himation de laine, gaufré sur les bords, qui se croise comme un châle sur la poitrine ; les plis, très larges, sont tirés obliquement, et des agrafes ferment, sur les bras, ce vêtement très ajusté. La parure de la déesse est complétée par un voile, dont l'arrangement offre d'étranges singularités : imaginez une pièce d'étoffe rectangulaire, attachée par un des coins à la ceinture, contournant la hanche gauche, et venant se plaquer, sans aucun pli, sur le revers de la statue. Enfin, par derrière, une large bande d'étoffe paraît tomber de la nuque, et figure soit un second voile attaché à la coiffure, soit tout simplement un repli, gauchement indiqué, du tissu qui forme le grand voile. Il suffit

1. Elle a été publiée par M. P. Girard : *Bull. de corresp. hellén.* 1880, pl. XIII-XIV, pp. 483-493. Reproduction dans Brunn, *Denkmaeler gr. und röm. Sculptur*, nº 56. Cf. les observations de Brunn, *Ueber tektonischen Stil*, p. 151 et suiv.

2. Χηραμύης μ' ἀνέθ[η]κ[ε]ν τῆρηι ἄγαλμα. Voir, pour la bibliographie, Roberts, *Introduction to greek Epigraphy*, p. 152.

d'un coup d'œil pour constater à quel point ce type diffère de celui des iles ; la forme du costume, le sentiment dans lequel il est traité, tout cela nous transporte bien loin de l'école insulaire. Mais là n'est pas encore le caractère le plus original de la statue samienne ; il réside, à vrai dire, dans le principe qui en a inspiré la construction. La forme cylindrique de la partie inférieure, où n'apparaît aucune trace de modelé, éveille à première vue l'idée d'une colonne, ou mieux, d'un tronc d'arbre ; et les plis qui s'évasent sur la plinthe, figurant la pousse des racines d'où jaillit le tronc lisse et rigide, justifient encore cette comparaison. Il est impossible de ne pas songer à ces *xoana* en forme de colonne, dérivés du tronc d'arbre, dont nous avons parlé plus haut. Entre ce respect servile d'un type suranné, et la liberté déjà réelle que trahit l'exécution du buste, le contraste est frappant. Est-ce



Fig. 73. — Statue de Hera, trouvée à Samos (Musée du Louvre). Hauteur totale, 1m,92.

impuissance du sculpteur, ou pure convention? A coup sûr, l'artiste qui a modelé ce buste, où se devinent sous l'étoffe les contours d'un corps féminin, était capable d'assouplir la rigidité de cette gaîne cylindrique. S'il ne l'a pas fait, c'est qu'il avait sous les yeux quelque modèle consacré par la tradition, quelque *xoanon* vénéré, comme celui qu'avait exécuté pour l'Héraion de Samos l'Éginète Smilis. Les caractères de l'inscription nous défendent d'ailleurs d'attribuer à la statue du Louvre une date trop reculée ; elle prend place entre les années 550 et 520 [1].

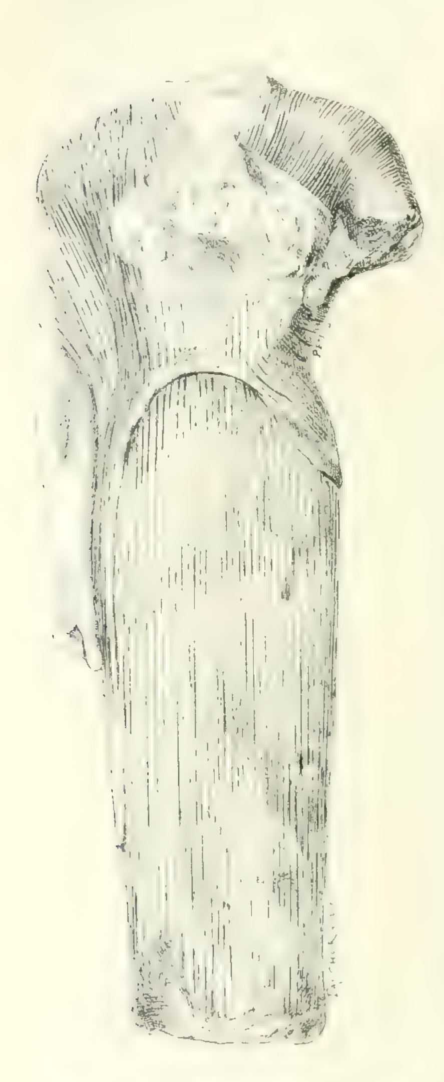


Fig. 74. — Statue féminine du type samien. (Athènes. Musée de l'Acropole).

Les découvertes récentes de l'Acropole d'Athènes ont donné une sœur à la statue du Louvre. Un marbre trouvé en 1887, devant l'Erechthéion, nous offre une réplique presque directe de la Héra samienne [1]. En dépit de la provenance attique, c'est à peine une hypothèse que d'y reconnaître une œuvre de l'école de Samos (fig. 74.) A part un léger aplatissement de la partie inférieure, sculptée dans un bloc rectangulaire, le principe de construction est le même. L'attitude est identique, et, en dépit des cassures, on distingue les traces de la main qui tient la pomme de grenade. Même costume aussi, du moins pour les pièces essentielles ; ici, seulement, l'absence du voile laisse mieux voir l'agen-

1. Je ne crois pas qu'on puisse, comme le propose M. P. Girard, descendre jusqu'aux premières années du cinquième siècle. Les lettres caractéristiques, η, θ, ρ, se retrouvent avec la même forme dans les inscriptions des Branchides que M. Roberts place entre les années 548 et 501. *Introd. to greek Epigraphy*, p. 167.

1. 'Εφημ. ἀρχαιολογική, 1888, pl. VI, p. 109-112, art. de M. Sophoulis. Cf. Lechat, *Bull. de corresp. hellénique*, XIV, 1890, p. 132.

cement de l'himation, agrafé sur le bras droit, et tombant en deux pointes du même côté. Ajoutez que les plis du manteau sont plus fins, plus serrés, et que le travail du ciseau a très légèrement entamé l'épiderme du marbre. Les deux statues sont d'ailleurs trop étroitement apparentées pour n'être pas sorties du même atelier; nul doute qu'elles aient été l'une et l'autre exécutées à Samos. Si l'on s'étonne de trouver une œuvre samienne consacrée sur le rocher sacré de l'Acropole, les rapports fréquents établis au sixième siècle entre Athènes et Samos fournissent à ce fait une explication toute naturelle.

Un buste découvert en 1886, entre l'Erechthéion et le mur extérieur de l'Acropole d'Athènes, vient compléter la série des sculptures samiennes connues jusqu'ici (fig. 75) [1]. A voir le geste de la main, l'arrangement du costume, la forme des plis, on reconnaît sans peine qu'il appartenait à une statue du même type que les deux précédentes; mais tandis que ces dernières sont décapitées, ici la tête, presque intacte, nous ménage de nouvelles surprises; elle peut compter parmi les œuvres les plus imprévues de cet art grec primitif, dont nous commençons seulement à entrevoir les aspects si multiples. Un visage d'un ovale trop allongé, encadré par des bandeaux plats; des yeux petits, à fleur de tête; un nez qui, suivant la juste expression de M. Lechat, affecte « la forme d'une pyramide triangulaire, dont on aurait abattu, d'un rapide coup de lame, l'angle extérieur »; une bouche aux lèvres minces, dont la coupure est arrêtée net, de chaque côté, par un sillon oblique; voilà les traits qui composent cette figure rigide et morne, que n'éclaire même pas la vague ébauche d'un sourire. Par son caractère étrange, ce marbre éveille invinciblement le souvenir des œuvres de notre vieil art français de la fin du douzième siècle, et avec son visage froid, sa coiffure de sainte gothique, la tête de l'Acropole ne serait pas trop déplacée au portail de la cathédrale de Chartres ou de Reims.

Si l'on considère l'exécution, les sculptures samiennes offrent une

1. Il a été reproduit dans l'ouvrage intitulé : *Les Musées d'Athènes, en reproduction phototypique de Rhomaïdès frères*, texte de M. Sophoulis, Athènes, Wilberg, 1887, pl. IX. Cf. E. Gardner, *Journal of Hellenic Studies*, VIII, p. 187. Voir aussi l'étude très minutieuse qu'en a faite M. Lechat, *Bull. de corresp. hellén.*, XIV, 1890, p. 132-136.

particularité intéressante, que M. Lechat a très heureusement mise en lumière[1]. Elles sont l'œuvre d'artistes plus habitués au travail du



Fig. 75. — Buste provenant d'une statue féminine (Athènes, musée de l'Acropole).
Hauteur totale, 0^{m},53.

bronze qu'à celui du marbre, et qui volontiers quittent le burin pour le ciseau. De là cette exécution toute de surface, qui multiplie les détails, les lignes incisées, et qui n'attaque pas résolument le marbre pour obtenir un jeu franc d'ombres et de clairs. Mais si ces remarques sont justes, elles ne suffisent pas à expliquer certains caractères dignes

1. *Bull. de corresp. hellén.*, 1890, *art. cité*, p. 143.

d'attention, à savoir un parti pris très marqué de simplifier les formes, et de les masser largement; un goût prononcé pour les rondeurs, pour les contours amortis et enveloppés; enfin une répugnance instinctive pour les accents nerveux et incisifs. Il y a là une influence générale que l'école samienne n'est pas seule à subir. Ces traits lui sont communs avec l'école ionienne, dont elle ne doit pas être séparée, et dont elle représente seulement une branche, plus spécialement vouée au travail du métal.

§ 2. — L'ANCIENNE SCULPTURE IONIENNE.

Il est hors de doute, *a priori,* que la prospérité des villes du littoral ionien, jusqu'à la conquête perse, entraîne dans ces régions un brillant développement de l'art. Comment supposer que Milet, qu'Éphèse, où la construction de grands édifices provoque de magnifiques travaux, n'aient pas rivalisé avec Samos pour l'activité de ses artistes? Malheureusement, les traditions anciennes nous apprennent bien peu de chose, et les découvertes épigraphiques, si précieuses pour l'histoire des sculpteurs grecs, n'ont pas encore suppléé, dans une mesure suffisante, au silence des textes. Quelques noms seuls sont parvenus jusqu'à nous : ceux de Terpsiclès et d'Eudémos, gravés sur des marbres trouvés près de Milet; celui de Bathyclès de Magnésie, dont l'œuvre capitale nous transporte en Laconie, ce qui nous engage à en ajourner l'étude jusqu'au moment où nous aborderons l'histoire de l'art dans le Péloponnèse; celui de Bion de Clazomène, dont nous ne savons rien; enfin celui d'Endoios, un Ionien qui travaille pour Éphèse et pour Érythrée, mais qui trouve à Athènes une patrie d'adoption, et quelquefois même est qualifié d'Athénien. Il nous est donc difficile de chercher, comme nous l'avons fait pour Samos et pour Chios, à restituer l'histoire des artistes et de leur école. Les monuments seuls nous renseignent sur cette première école ionienne, dont la vitalité se manifeste pourtant avec une robuste énergie, et qui fait rayonner son influence jusqu'à Chypre, jusqu'en Phénicie, au point de lutter victorieusement contre les traditions de l'art oriental.

Comme dans la plupart des pays grecs, les sculpteurs, en Ionie, ont

commencé par travailler la pierre. Nous en avons la preuve, grâce à un groupe de monuments, dont MM. Heuzey et S. Reinach ont fait ressortir l'importance et la valeur historique. Nous voulons parler de stèles en pierre calcaire, trouvées à Marseille, et conservées au musée Borély[1]. Très grossières de facture, elles représentent un type reproduit fréquemment, aussi bien par la grande sculpture que par les ateliers céramiques : une femme assise dans une édicule, les mains appuyées sur les genoux, vêtue d'une tunique s'étalant circulairement sur la base. Personne ne conteste plus aujourd'hui l'origine phocéenne de ces stèles, apportées à Marseille, au cours du sixième siècle, par des colons de Phocée. Des figures semblables, de même matière, trouvées à Cymé, offrent d'ailleurs le même sujet, traité dans un style presque identique[2]. Les statues massaliotes et cyméennes constituent donc une série très homogène; elles prouvent l'usage, en Ionie, de la pierre calcaire dans la sculpture primitive; elles nous mettent sous les yeux un type fort ancien, que l'art gréco-asiatique va traiter avec prédilection.

Rien toutefois n'égale, pour l'historien de l'art, la remarquable suite de statues qui constitue la principale richesse de la salle grecque archaïque, au British Museum. On connaît l'histoire de la découverte. Au sud de la presqu'île qui formait le territoire milésien, à 16 kilomètres environ de Milet, s'élevait le temple d'Apollon Didyméen[3]. Construit sur l'emplacement d'un ancien sanctuaire carien, le temple était le siège d'un oracle vénéré. Une famille sacerdotale, celle des Branchides, y avait le monopole de la prêtrise; elle avait même fini par donner son nom au temple : on l'appelait « le temple des Bran-

1. Elles ont été décrites, et reproduites assez sommairement par M. Conze : *Archaeol. Anzeiger*, 1866, n° 216, p. 303, pl. B. M. Heuzey en a établi la place dans l'histoire de l'art grec archaïque. *Catalogue des Figurines antiques du musée du Louvre*, p. 239. Voir l'article de M. S. Reinach (*Bull. de corresp. hellén.*, XIII, 1889, p. 543-560), où l'on trouvera la bibliographie complète de ces monuments.

2. Aujourd'hui au musée de Tchinly-Kiosk, à Constantinople. S. Reinach, *art. cité*, pl. VIII.

3. On sait que la libéralité des barons E. et G. de Rothschild a permis à Olivier Rayet, et à son compagnon M. Albert Thomas, de faire sur l'emplacement du temple des fouilles fructueuses, qui ont enrichi le musée du Louvre. La mort de notre ami regretté, O. Rayet, a suspendu la belle publication où devaient être exposés les résultats des fouilles ; *Milet et le golfe Latmique, fouilles et explorations archéologiques, faites aux frais des barons G. et E. de Rothschild*, par Olivier Rayet et Albert Thomas, Paris, J. Baudry, 1877. M. Haussoullier s'est chargé de continuer la publication interrompue. Pour l'historique du temple, voir l'étude d'ensemble de Rayet, *Le temple d'Apollon Didyméen*, dans ses *Études d'archéologie et d'art* réunies et publiées par S. Reinach, Paris, Didot, 1888, Cf. l'article plus ancien de Brunn. *Das aeltere Didymaeon bei Milet* (*Sitzungsber. der bayer. Akad.*) Munich, 1871, p. 522.

chides. » Entre le sanctuaire et le port Panormos, s'étendait une avenue monumentale, longue d'environ 530 mètres, bordée de statues et d'ex-voto. Au commencement de ce siècle, les voyageurs anglais Chandler et Gell, plus tard Texier, pouvaient encore voir des marbres émergeant du sol ; mais c'est seulement en 1858 que M. Newton eut l'heureuse fortune de les dégager et de les transporter à Londres. Dix statues, un lion et un sphinx venaient d'un seul coup prendre place dans les galeries du British Museum [1].



FIG. 76. — Statue virile, provenant de la voie sacrée des Branchides (British Museum).

Malgré quelques variantes dans l'exécution, les statues des Branchides frappent au premier coup d'œil par leur caractère uniforme. Il faut y regarder de près pour reconnaître que l'une d'elles représente une femme. Le type traité par le sculpteur est celui d'un personnage assis solennellement sur un siège carré, à pieds droits, à haut dossier. Immobiles, les mains posées sur les genoux, le buste re-

1. Voir Ch. T. Newton, *A History of discoveries at Halicarnassus, Cnidus and Branchidae*, avec un atlas de planches, Londres, 1862-1863.

dressé, les pieds rassemblés, tous ces pieux donateurs, prêtres ou dévots, qui ont consacré leur image à l'Apollon de Didymes, ont l'attitude recueillie imposée par la présence de la divinité. Les hommes portent le chiton ample, sans ceinture (ὀρθοστάδιος χιτών) tombant jusqu'aux pieds, et muni de courtes manches. A les voir, on se souvient de ces « Ioniens aux tuniques traînantes » (ἑλκεχίτωνες Ἰάονες) que décrit un hymne homérique[1]; et n'est-ce pas là le chiton de lin, blanc comme la neige, qu'au dire du vieux poète Asios, les Ioniens de Samos revêtaient aux fêtes de Héra[2]? Sur ce vêtement est drapé un manteau qui passe sous l'aisselle droite, et dont un des bouts retombe de l'épaule gauche jusqu'à mi-jambe.

Avec ces traits communs, les statues viriles présentent certaines différences de style, qu'il est intéressant de relever. Examinez par exemple celle que reproduit notre figure 76, la seule qui ait conservé sa tête, bien mutilée pourtant[3]. Le travail est réduit au minimum; aucun pli dans les vêtements; aucune trace d'un corps vivant sous cette étoffe rigide comme un revêtement métallique. On sent, de la part du sculpteur, un évident parti pris de simplification; il a seulement préparé un champ à la polychromie. Au contraire, l'artiste a montré plus de scrupules dans la statue qu'une inscription, gravée sur le montant droit du siège, désigne comme étant celle d'un haut magistrat d'une petite ville peu connue : « Je suis Charès, fils de Kleisis, chef (ἀρχός) de Teichioussa : la statue appartient à Apollon[4]. » (fig. 77). Si pour la rigidité de l'attitude, pour la construction solide et massive de l'ensemble, l'image de Charès diffère peu de la statue précédente, en revanche le travail est beaucoup moins sommaire. Les plis du chiton, formant juste au-dessus des pieds une chute régulière, ceux du manteau, dirigés obliquement comme dans les statues samiennes, et superposés avec symétrie dans la partie qui recouvre les genoux, tout cela marque un effort visible pour observer la réalité de plus près. Ajoutez que, sur

1. *Hymne à Apollon Délien*, vers 147.

2. Cité par Athénée, XII, 525, F. Cf. les textes réunis par M. Studniczka, *Altgriech. Tracht*, p. 20-21.

3. Newton, *Discoveries*, Atlas, pl. 75. Rayet et Thomas, *Milet et le golfe Latmique*, pl. 26, 2.

4. Newton, *Discoveries*, Atlas, pl. 74. Rayet et Thomas, *Milet*, pl. 25. La statue est aussi reproduite en héliogravure par M. Dieulafoy : *l'Art antique de la Perse*, pl. XV. Pour l'inscription, voir la bibliographie citée par Roehl, *Inscriptiones graecae antiquissimae*, nº 188.

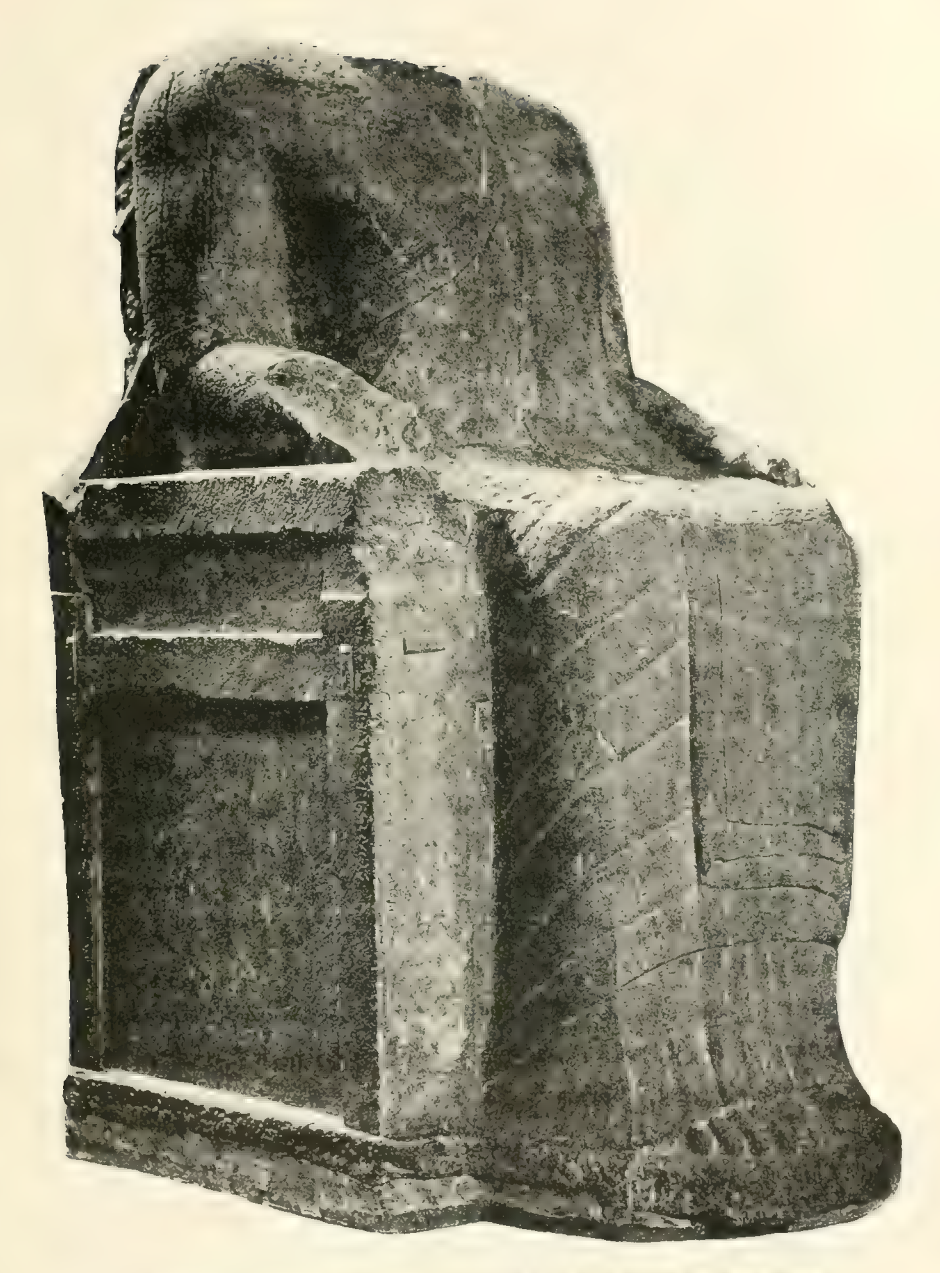


Fig. 77. — Statue de Charès, provenant de la Voie Sacrée des Branchides (British Museum).

les courtes manches du chiton, on distingue nettement une bordure de méandres gravés : c'est l'esquisse de la décoration peinte qui rehaussait cette partie du costume. L'étude du détail est encore plus poussée dans la statue de femme (fig. 78)[1]. A la vérité, celle-ci est bien lourde, bien disgracieuse, avec ses jambes trop écartées, son buste écrasé, et comme tassé sur lui-même. Pourtant, dans le rendu des plis, le sculpteur a cherché la finesse ; il a, pour ainsi dire, vu moins rond que ses confrères.

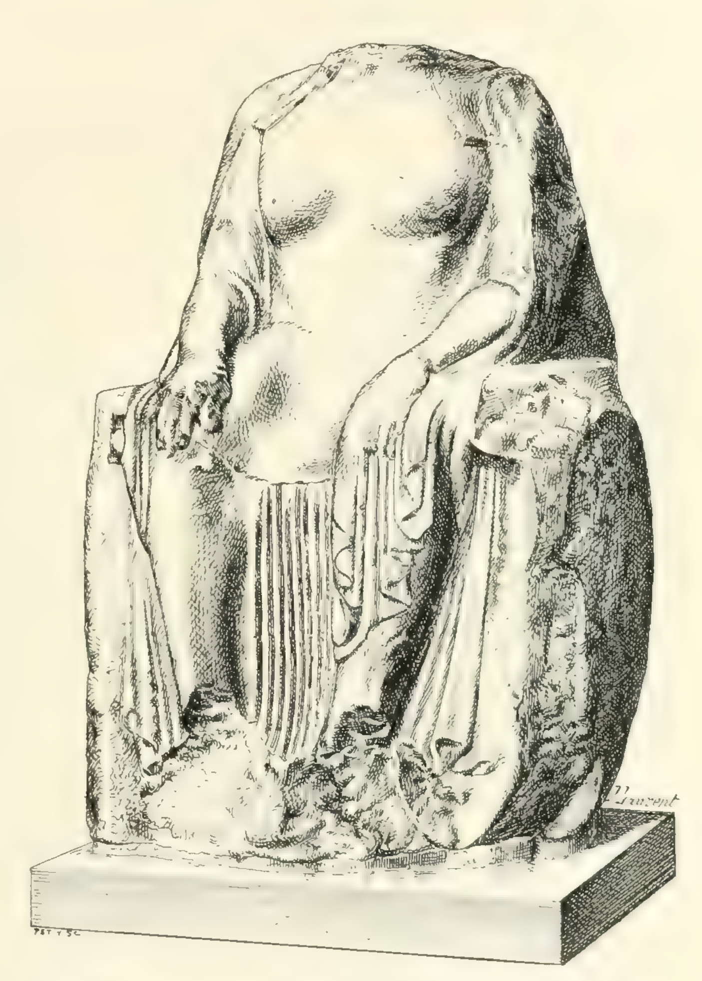


Fig. 78. — Statue féminine provenant de la Voie Sacrée des Branchides (British Museum).

Parmi les marbres des Branchides, un seul fragment de statue porte une signature, celle d'Eudémos. Un autre sculpteur, Terpsiclès, avait signé un monument votif aujourd'hui disparu[2]. A en juger par la forme des lettres, ils travaillaient avant l'année 540. C'est aussi à la première moitié du sixième siècle qu'il convient d'attribuer les statues conservées. Celle de Charès en particulier, datée par sa dédicace,

1. Newton, *ouv. cit.*, Atlas, pl. 75. Rayet et Thomas, *Milet*, pl. 26, 1.
2. Loewy, *Inschriften griech. Bildhauer*, nos 2 et 3.

semble antérieure à l'année 546, qui marque le début de la domination perse[1].

L'état de mutilation de la tête, dans la seule statue milésienne qui ne soit pas décapitée, ne permet pas de juger comment Terpsiclès et ses confrères traitaient le visage humain. Il y a donc intérêt à reproduire ici deux têtes viriles qui peuvent, à bon droit, être rapprochées des marbres de la voie sacrée. L'une d'elles, appartenant au British Museum, a été trouvée au village de Hiéronda, sur l'emplacement même de Didymes (fig. 79)[2]. En dépit des altérations qu'elle a subies, on distingue encore l'expression souriante et épanouie du visage, les formes pleines du galbe, les yeux gros et saillants, la chevelure frisée et flottante à la mode ionienne, traitée avec ce faire un peu nonchalant qui caractérise aussi les statues des Branchides. L'autre est conservée au Musée impérial de Constantinople, à Tchinly-Kiosk[3] (fig. 80). C'est une tête en marbre, plus grande que nature, provenant d'une statue presque colossale, et virile, à n'en pas douter. Dans la fine étude qu'il lui a consacrée, M. Heuzey en a fait ressortir avec



Fig. 79. — Tête virile en marbre trouvée à Hieronda (British Museum).

1. Voir Hirschfeld, *Rheinisches Museum*, N. F. XLII, p. 216. Malgré l'autorité de M. Kirchhoff (*Griech. Alphabet*, 4e éd. p. 20), il n'y a aucune raison certaine pour reconnaître dans Charès un de ces tyrans locaux établis par les Perses dans les villes grecques d'Asie Mineure. Cf. Helbig, *Homer. Epos*, p. 116.

2. Rayet et Thomas, *Milet*, pl. 27.

3. Elle a été publiée, presque simultanément, par M. S. Reinach, (*Gazette arch.*, 1884, p. 88-90, pl. XIII) et par M. Heuzey (*Bull. de corresp. hellén.*, VIII, 1884, pp. 331-338, pl. X).

une rare précision les traits essentiels : le sourire un peu narquois de la bouche, qui fait saillir les pommettes; le dessin naïvement compliqué de l'oreille; l'obliquité encore peu prononcée des yeux, et surtout le curieux travail des cheveux, où les sillons verticaux qui divisent les boucles sont recoupés par des stries obliques, produisant ainsi « un réseau de petits losanges, que l'ouvrier a taillés ensuite à deux facettes, de manière à simuler le mouvement en spirale des tresses ou des torsades ». Notez encore le procédé qui consiste à indiquer la racine des cheveux par des stries plus rapprochées. La provenance de cette tête n'est pas certaine. M. Reinach avait déjà refusé d'accepter la fausse indication qui lui assignait la Grèce du nord comme pays d'origine. Pour M. Heuzey, elle vient de l'île de Rhodes; nous aurions ainsi sous les yeux une œuvre à peu près unique de l'ancienne école rhodienne, formée sous l'influence de l'école grecque orientale.



Fig. 80 — Tête virile en marbre (Musée de Tchinly-Kiosk à Constantinople). Hauteur 0m.17.

Entre tous ces marbres, y compris ceux de Samos précédemment étudiés, il y a comme un air de famille. Si les statues des Branchides trahissent peut-être plus de laisser-aller que la Héra samienne dans le travail du détail, elles accusent le même goût pour les formes rondes et pleines, pour les proportions épaisses. Le principe de construction est identique. Quoi qu'on en ait dit [1], il nous paraît légitime de reconnaître là les caractères propres à une grande école, dont les villes ioniennes sont les centres actifs, et dont l'action se fait sentir, sans distinction de races, jusque chez les Doriens de

1. Voir les objections formulées par Brunn, *Ueber tekton. Styl.* p. 531-535.

Rhodes. Comment s'est formée cette école? De quels modèles se sont inspirés ses premiers artistes? Si l'on tient compte des rapports géographiques, fort importants en matière de filiation artistique, on songe tout d'abord à l'Assyrie. Les peuples de la Lydie et de la Phrygie, tributaires de l'art assyrien, ne sont-ils pas désignés comme l'intermédiaire naturel entre les Hellènes d'Asie et le royaume d'Assour? Et, pour revenir aux statues des Branchides, n'ont-elles pas paru à des juges autorisés tout imprégnées d'un caractère assyrien? D'accord avec O. Rayet, MM. Brunn et Overbeck les rapprochent, pour la rondeur et l'écrasement des formes, de la statue de Salmanazar I, œuvre assyrienne du IXe siècle, une des récentes acquisitions du British Museum [1], et sont tentés de faire à l'influence assyrienne une place très large. Mais d'autre part, des savants dont l'autorité n'est pas moindre, reconnaissent à certains indices des emprunts faits à l'Égypte. M. Newton a mis en lumière, par des arguments très forts, la part qui, suivant lui, revient à l'influence égyptienne : le caractère hiératique de l'attitude, le modelé uni et simplifié, et même la disposition des statues, rangées sur les côtés d'une avenue monumentale, comme celles qui conduisaient aux pylônes d'un temple égyptien [2]. D'autres marbres, trouvés aux Branchides, ne font que rendre cette impression plus nette encore. Un lion couché, d'un très beau style archaïque, portant gravée sur ses flancs une dédicace à Apollon, rappelle d'une manière frappante les superbes lions de granit du Louvre, exécutés sous Aménophis III et Ramsès II [3]. Le sphinx des Branchides est franchement égyptien. Aussi bien, qu'on se rappelle les relations privilégiées des Milésiens avec l'Égypte, les voyages entrepris par des artistes ioniens aux bords du Nil; qu'on songe aux statues égyptiennes envoyées aux villes grecques d'Asie par des Pharaons philhellènes; on trouvera bien des raisons pour expliquer l'action de l'art saïte sur celui de l'Ionie.

1. O. Rayet, *Études d'archéologie et d'art,* p. 114-115. Brunn, *mém. cité,* p. 526. Overbeck, *Griech. Plastik,* 3e éd. I, p. 95. Même opinion émise par M. Furtwaengler, *Mittheil. Athen.*, VI, p. 180, et par M. P. Wolters, *Gipsabgusse ant. Bildwerke*, n° 6, p. 5.

2. M. Lechat a fait, à propos des statues samiennes, des remarques qui confirment la théorie de M. Newton. *Bull. de corresp. hellén.*, XIV, 1890, p. 149 et suiv.

3. Voir, pour l'inscription, Newton, *Discoveries,* Atlas, pl. XCVII, n° 66.

On le voit, les arguments invoqués de part et d'autre ont également leur valeur. La question ne peut être résolue par une affirmation positive. Mais pourquoi s'enfermer dans un dilemme : Assyrie ou Égypte? Pourquoi ne pas admettre une double action combinée? A vrai dire, la Grèce asiatique est comme un point de croisement où aboutissent et se mêlent des influences très variées. L'art naissant des Hellènes reçoit de toutes mains. Soit par Chypre et par la Phénicie, soit par la Lydie et la Phrygie, les premiers artistes ioniens ont pu connaître de bonne heure les formes massives, les proportions écrasées chères à la sculpture ninivite; de même au cours du sixième siècle, les modèles égyptiens ont pu leur suggérer certains partis pris d'exécution. Ainsi s'expliquerait ce caractère mixte qu'on est forcé de reconnaître dans les statues des Branchides, et qui donne raison tour à tour aux partisans de théories fort opposées.

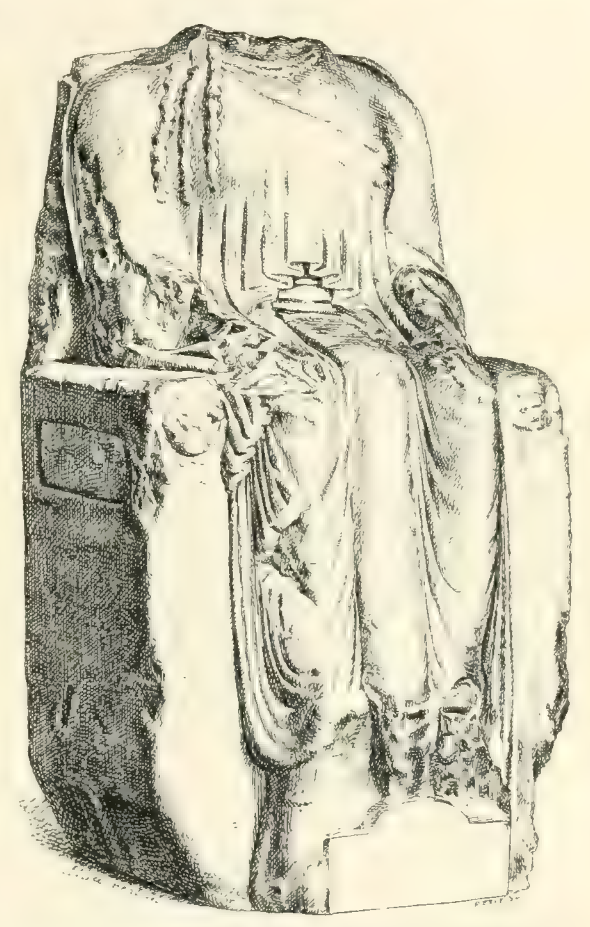


Fig. 81. — Statue féminine provenant de la nécropole de Milet (Musée du Louvre).

Au reste, ce qui nous frappe surtout, dans ce groupe de monuments, c'est le progrès croissant et rapide du goût hellénique. Qu'on évoque si l'on veut, pour la pose et l'attitude, le souvenir de tel prototype étranger; qu'on songe même aux statues chaldéennes en diorite découvertes à Tello par M. de Sarzec; on se convaincra facilement que tout se réduit à des suggestions. Le sculpteur ionien observe de plus en plus la

vérité, et l'étude du costume, en particulier, lui ouvre une voie féconde. Examinez, par exemple, cette statue de femme, trouvée par O. Rayet dans la nécropole de Milet, et donnée au Louvre par MM. de Rothschild[1] (fig. 81) ; voyez avec quel sentiment tout grec l'artiste a détaillé les pièces du costume porté par les Ioniennes[2] : vous ne ressentirez plus l'impression un peu ambiguë que provoquent les marbres des Branchides. Et pourtant, vingt ans à peine séparent de ses aînées la statue de Milet.

Avec Milet et Samos, on peut compter Éphèse parmi les principaux centres de l'activité artistique dans la Grèce d'Asie. Aussi devons-nous recueillir avec soin les trop rares débris de sculptures qui proviennent de la grande ville ionienne. Il faut les chercher, cette fois encore, au British Museum. Lorsque, de 1863 à 1875, M. Wood fouilla l'emplacement du célèbre Artémision d'Éphèse, il découvrit, sous les substructions du temple rebâti au quatrième siècle, des fragments de sculpture accusant une date beaucoup plus reculée[3]. Avec sa sagacité habituelle, M. Newton y reconnut aussitôt des vestiges de l'ancien temple construit au sixième siècle par Chersiphron de Cnosse et son fils Métagénès[4] : c'est celui-là même dont les fondations furent, on le sait, préparées par Théodoros, vers 580[5], et qui périt dans l'incendie follement allumé en 356 par Hérostratos.

Parmi ces fragments, il en est qui appartenaient à des figures de grandeur nature, exécutées en très fort relief[6]. C'est d'abord une tête de femme coiffée d'une stéphané, parée de larges pendants d'oreilles; le modelé en est singulièrement doux et pur, l'exécution très caressée (fig. 82). Un autre morceau, la partie centrale d'une figure virile, vêtue, debout, les bras étendus le long du corps, annonce déjà un type que nous retrouverons dans les stèles funéraires attiques et ioniennes; le travail est large et peu poussé. Enfin, M. Murray a pu

1. Rayet et Thomas, *Milet*, pl. 21.

2. Nous renvoyons le lecteur à ce que nous avons dit à ce sujet, en parlant de l'école des îles, p. 145.

3. J. J. Wood, *Discoveries at Ephesos, including the site and remains of the great Temple of Diana*, Londres, 1876.

4. *The Portfolio*, juillet 1871.

5. Voir page 156.

6. Overbeck en a donné une description sommaire, *Griech. Plastik*, 3e éd., I, p. 97. Ils sont reproduits par M. Murray, *Greek sculpture*, I, 2e éd., pp. 112-115, fig. 22, 23, 24. Plus récemment, le même savant leur a consacré une étude spéciale : *Remains of archaic temple of Artemis at Ephesos* (*Journal of Hell. Studies*, X, 1889, pp. 1-10).

restituer en partie une troisième figure, un personnage viril, vêtu d'une tunique tombant jusqu'au mollet, et portant autour du buste une peau de panthère, dont la tête recouvre son épaule (fig. 83)[1]. A en juger par la courbe du fond qui adhère encore à ces figures, elles devaient décorer des fûts de colonnes sculptées. Telle est en effet la disposition que M. Murray a reconstituée, en étudiant les fragments de bases provenant du vieil Artémision. A n'en pas douter, la façade du temple offrait le spectacle très original de colonnes ornées de sculptures sur le tambour inférieur, et comme serties à leur pied d'une frise circulaire qui se reliait aux moulures de la base. Nous donnons ci-joint le profil d'une de ces bases, remarquable par son tore puissant, creusé de cannelures horizontales, et son double rang de scoties[2] (fig. 84). Chose curieuse, cette particularité si étrange, si peu conforme aux habitudes de l'architecture grecque, s'est retrouvée dans le temple réédifié au quatrième siècle. On sait comment, à la grande surprise des archéologues, M. Wood a découvert ces admirables bases de colonnes, ornées de bas-reliefs, qui font l'ornement de la salle d'Éphèse : c'était le commentaire fort imprévu d'un texte controversé de Pline, parlant de « colonnes sculptées sur le tambour inférieur[3] ». Les fragments archaïques nous font donc comprendre qu'à l'époque la plus brillante de l'architecture ionique, les architectes du nouveau temple aient respecté ce principe de décoration.



Fig. 82. — Tête féminine, provenant d'une des colonnes sculptées de l'Artémision d'Éphèse (British Museum).

1. Voir *Journal of Hell. Studies*, 1889, pl. III.

2. Brunn, *Denkmaeler griech. röm. Sculptur*, n° 148. Murray, *Greek sculpture*, 2e éd., I, fig. 21.

3. Columnae... caelatae imo scapo : Pline, *Nat. Hist.*, 36, 14, 95.

Lorsque, de 350 à 354, Deinocratès, Démétrios et Pæonios rebâtirent l'Artémision, ils conservèrent ce type de colonnes sculptées, qui leur avait été légué par leurs prédécesseurs du sixième siècle. Maintenant,



FIG. 83. — Bas-relief provenant d'une des colonnes sculptées de l'Artémision d'Éphèse (British Museum).



FIG. 84. — Base et fragments d'une colonne sculptée de l'ancien Artémision d'Éphèse. — D'après la restitution de M. Murray.

où ces derniers l'avaient-ils pris? D'où venait cette alliance si curieuse du bas-relief et de la colonne? De l'Orient, à coup sûr. Les reliefs de marbre ne sont ici que des imitations de ces revêtements métalliques, dont l'usage était connu en Chaldée, en Assyrie et en Judée, et dont la civilisation mycénienne nous avait déjà montré l'application dans les pays grecs. On imagine sans peine que les colonnes de l'Artémi-

sion étaient comme une traduction en marbre de colonnes de bois, cernées à leur base par un revêtement de métal[1].

Les bas-reliefs d'Éphèse offrent encore un autre intérêt; on peut les dater avec une certaine précision. Suivant Hérodote, Crésus avait donné aux Éphésiens pour leur temple « des bœufs en or et une grande partie des colonnes [2] ». Or, des fragments de tores portent encore des lettres à l'aide desquelles M. Hicks a pu restituer la dédicace suivante : « Le roi Crésus a consacré » (Βα[σιλεύς] Κρ[οῖσος] ἀνέ[θη]κεν)[3]. Admettre que les colonnes sculptées étaient au nombre des offrandes du roi lydien, est une hypothèse fort vraisemblable. Mais à quelle époque Crésus a-t-il fait ce cadeau à ses voisins? Est-ce avant ou après le siège qui précède l'annexion d'Éphèse à l'empire lydien? Nous l'ignorons. Tout au moins, les sculptures de l'Artémision se placent très exactement entre l'avènement de Crésus (560) et la prise de Sardes par les Perses (546).

Nous n'insisterons pas sur une autre série de fragments très mutilés, qui représentaient peut-être un combat de Grecs et de Centaures[4]. M. Murray a reconnu qu'ils proviennent non pas d'une frise, mais de la corniche du temple, où ils encadraient des têtes de lions d'un beau caractère, formant chéneaux. C'est encore là, on le voit, une dérogation aux règles de l'ordre ionique, où la corniche est d'habitude revêtue d'une élégante décoration de palmettes. Quelques têtes d'un fin travail ne permettent pas de porter un jugement décisif sur la valeur d'art de ces reliefs, et c'est une impression purement personnelle qui m'engage à leur assigner une date postérieure de quelques années à celle des colonnes sculptées. Aller plus loin, y voir, avec M. Murray, l'œuvre d'un sculpteur chiote, Boupalos, c'est s'aventurer bien loin sur le terrain dangereux des hypothèses.

De bonne heure, la force d'expansion de l'école grecque orientale se manifeste avec énergie. Au sud, elle atteint jusqu'à Rhodes; au nord

1. Ce fait a été déjà reconnu par Overbeck, *ouvr. cit.*, p. 97, par Mrs Lucy Mitchell, *History of anc. sculpture*, p. 181. Cf. Koepp, *Jahrbuch des arch. Inst.*, II, p. 121.

2. Hérodote, I, 92.

3. Hicks, *A Manual of greek historical Inscriptions*, n° 4. Roberts, *Greek Epigraphy*, p. 192. Cf. Perrot, *Hist. de l'Art*, IV, p. 933.

4. *Journal of Hell. Studies*, vol. X, pl. IV.

elle se propage jusqu'en Troade. Nous rattachons sans peine à cette école les étranges bas-reliefs d'un vieux temple dorique, qui couronnait l'acropole de la ville d'Assos, située au bord du golfe d'Adramytte, en face de Lesbos. On sait comment le musée du Louvre en possède une bonne partie. Les ruines du temple avaient été reconnues pour la première fois par Choiseul-Gouffier[1]. Les voyages de Huyot, en 1817, de Texier, en 1835, attirèrent l'attention des archéologues sur une importante série de sculptures, provenant dc cet édifice, et grâce à l'active intervention de Raoul Rochette, notre musée s'enrichit, en 1838, de dix-sept dalles sculptées, données à la France par le sultan Mahmoud II[2]. En 1881, les fouilles exécutées par l'Institut américain d'Athènes, et dirigées par M. J. Thacher Clarke, ont amené la découverte de huit nouveaux fragments[3].

Comme celle du temple, la matière des sculptures d'Assos est fournie par le trachyte qui forme le sol de l'Acropole : de là leur aspect sombre et triste. Elles font d'ailleurs corps avec l'architecture, et comprennent à la fois une frise et des métopes qui, suivant l'ordonnance dorique, alternaient avec des triglyphes. Les métopes représentaient des Centaures, des animaux, par exemple un sanglier paissant; deux d'entre d'elles, trouvées dans les fouilles américaines, montrent un combat de guerriers, et un homme poursuivant une femme [4]. Quant à la frise, par une disposition tout à fait inusitée, elle couvrait les blocs qui formaient l'épistyle, immédiatement au-dessus de la colonnade; et là aussi, comme à Éphèse, il est bien difficile de ne pas retrouver le souvenir des revêtements métalliques, appliqués à l'architecture en bois. En l'état actuel des marbres, on ne peut songer ni à restituer la frise, ni à en déterminer exactement les sujets. Toutefois, M. Clarke suppose avec raison que la partie centrale, sur la façade, était occupée par un des bas-reliefs trouvés dans ses fouilles : deux sphinx accroupis,

1. *Voyage pittoresque de la Grèce*, Paris, 1809, t. II, pp. 86-88.

2. Ces bas-reliefs ont été publiés dans les *Monumenti inediti dell' Inst. arch.*, vol. III, 1839-1843, pl. 34 ; Ch. de Witte, *Annali*, 1842, p. 317 ; Clarac, *Musée de sculpture*, II, pl. 116 A B; Texier, *Description de l'Asie Mineure*, II, pl. 112-114, et pages 200 et suivantes.

3. Voir le rapport de M. Clarke : *Report on the investigations at Assos, 1881, by Joseph Thacher Clarke* (*Papers of the arch. Institute of America*, Boston, 1882.) Les fragments trouvés dans les fouilles américaines sont au musée de Tchinly-Kiosk, sauf un, conservé au *Museum of fine Arts* de Boston.

4. *Papers*, pl. 21-22.

héraldiquement affrontés[1]. Le sphinx est en effet un des emblèmes les plus fréquents sur les anciennes monnaies d'Assos, et tout en rentrant dans les données de l'art décoratif oriental, ce couple d'animaux fantastiques pouvait figurer, en quelque sorte, les armes de la cité. D'autres dalles nous montrent des scènes empruntées à la légende d'Héraclès. Ici, sur un des fragments nouvellement découverts, le héros, suivi par Iolaos, chasse à coup de flèches les Centaures arcadiens, sujets de Pholos; comme sur le coffre de Kypsélos, leurs jambes de devant sont des jambes humaines (fig. 85)[2]. Ailleurs, sur un des morceaux du Louvre, Héraclès, le carquois au dos, étreint de ses bras vigoureux le dieu marin Triton, en présence des Néréides, qui s'enfuient effrayées, les mains tendues par un mouvement automatique, rangées en file comme dans un chœur de danse (fig. 86 A). Une scène de banquet se rattache peut-être à l'apothéose d'Héra-



Fig. 85. — Héraclès poursuivant les Centaures. Fragment de la frise du temple d'Assos en Troade (Fouilles de l'École Américaine d'Athènes).

1. *Papers*, pl. 16.
2. *Papers*, pl. 15.

clès. Les convives sont couchés, suivant l'usage emprunté par les Grecs aux Asiatiques ; un petit serviteur emplit les coupes, et les convives conversent entre eux avec des gestes anguleux (fig. 86 B). Enfin, des taureaux affrontés, des lions dévorant un faon, ou s'attaquant à un sanglier paissant, prouvent que le sculpteur puise encore à tout ce répertoire si familier aux peintres de vases du sixième siècle[1]. Nous retrouvons là les thèmes connus de la décoration orientale.

Le style offre un caractère d'archaïsme très accusé : gestes raides et gauches, exécution monotone et plate, qui semble trahir l'imitation des reliefs en bronze repoussé. Les figures des Néréides sont d'une exiguïté presque ridicule ; le sculpteur s'est appliqué, avec plus de conscience que de bonheur, à observer les règles de *l'isocéphalie,* c'est-à-dire à placer les têtes de tous les personnages au même niveau, quelle que soit leur attitude ; difficulté redoutable, dont Phidias triomphera merveilleusement dans la frise du Parthénon, mais devant laquelle l'archaïsme échoue avec une amusante naïveté. Les caractères du style, la présence des Centaures sous leur forme la plus ancienne[2], le mélange de sujets grecs et de motifs orientaux, nous engagent à reculer assez loin la date des bas-reliefs d'Assos ; ils ne sont pas, croyons-nous, antérieurs à 540[3].

On peut, avec plus de sécurité, placer vers le milieu du sixième siècle le bas-relief découvert en 1790 à Samothrace, et qui, de la collection Choiseul-Gouffier, a passé au musée du Louvre en 1816[4] (fig. 87). C'est une plaque sculptée, dont la partie droite se termine par un ornement assez étrange ; on distingue le col recouvert d'écailles et la gueule ouverte d'un dragon fantastique ; de la tête se détache

1. Voir en particulier le lion attaquant un sanglier. *Papers*, pl. 17. Le même sujet figure sur un fragment de sarcophage en terre cuite peinte, appartenant au Louvre, et provenant de Clazomène. E. Pottier, *Bull. de corresp. hellén.*, 1890, p. 376, pl. II.

2. Voir sur cette question Sidney Colvin : *Representations of Centaurs in greek Vase Painting* (*Journal of Hell. Studies*, 1880, pp. 107-167).

3. D'après M. Clarke, les caractères de l'architecture accuseraient une date plus récente, postérieure aux guerres médiques ; le temple appartiendrait à la première moitié du cinquième siècle. *Papers,* p. 119. Il nous est difficile de souscrire à ces conclusions. En admettant même, avec M. Clarke, que le caractère archaïque s'explique par une sorte de provincialisme local, on a peine à croire à un tel retard, en plein cinquième siècle.

4. Millingen, *Ancient unedited monuments,* II, pl. I. Inghirami, *Monumenti etruschi*, VI, pl. D 6, I. Clarac, *Mus. de sculpt.*, II, pl. 116, 238. Stacklberg, *Annali dell' Inst.*, 1829, p. 200, pl. C, 2.

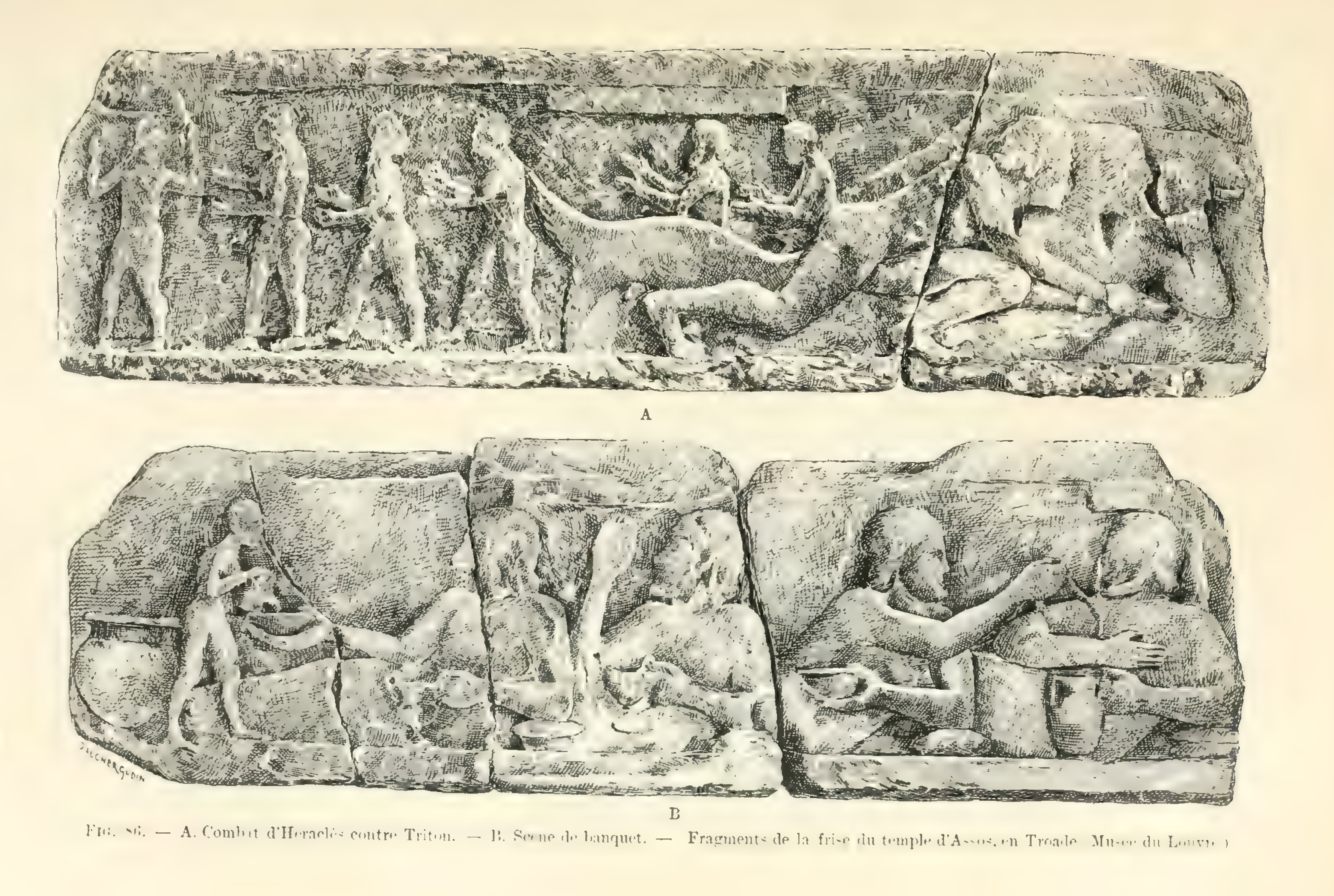


Fig. 86. — A. Combat d'Héraclès contre Triton. — B. Scène de banquet. — Fragments de la frise du temple d'Assos, en Troade (Musée du Louvre.)

une longue corne recourbée en forme de volute. Nous ignorons quelle était la destination de cette plaque, où l'on a reconnu tantôt l'accoudoir d'un siège en marbre, tantôt un support de table. Elle suppose d'ailleurs toute une suite de plaques analogues, où se déroulait une scène empruntée à la guerre de Troie, scène de conseil ou d'arbitrage royal. Ici, nous n'avons sous les yeux que trois des personnages, désignés par des inscriptions en lettres ioniennes archaïques [1]. Agamemnon, en costume de fête, les cheveux soigneusement nattés, est assis sur un *diphros;* derrière lui, le héraut Talthybios tient le caducée, insigne de ses fonctions, et plus loin Epéios, le constructeur du cheval de bois, assiste à la scène comme serviteur du roi. Cette composition éveille immédiatement le souvenir des peintures de vases du sixième siècle, aussi bien pour l'attitude des personnages que pour la disposition des inscriptions. L'analogie n'est pas moins étroite si vous considérez les deux bordures entre lesquelles s'encadre le relief : en haut, des palmettes alternativement droites et renversées; en bas, une tresse à double ruban, avec un point central à chaque œil, voilà un décor que nous retrouvons sans trop de surprise sur les anciens vases rhodiens [2].



FIG. 87. — Bas-relief trouvé à Samothrace (Musée du Louvre).

La technique mérite qu'on s'y arrête. Le relief est tout à fait plat. Les personnages ne s'enlèvent pas en forte saillie; ils sont plutôt dessinés que sculptés; en ravalant le fond, très légèrement d'ailleurs,

1. Voir pour les inscriptions, Roehl, *Inscr. græcæ antiquissimæ*, 377. On sait qu'au dire de Pausanias (VII, 4, 3), Samothrace était une colonie des Ioniens de Samos.

2. Cf. Dumont, *les Céramiques de la Grèce propre*, p. 105 et suivantes.

l'artiste semble n'avoir eu d'autre objet que d'isoler les silhouettes. Vous saisissez là sur le vif l'application d'un des deux principes d'où découle dans l'art grec la conception du bas-relief[1]. Le premier consiste à prendre pour point de départ la figure dessinée ou peinte sur une surface plane. Si l'artiste attaque avec le ciseau la plaque de marbre, ce n'est pas pour obtenir un modelé ressenti, des jeux d'ombre et de lumière; c'est pour cerner, par un faible ressaut, le contour de la figure. L'intérieur même du contour reste plat; les lignes qui dessinent les détails sont faiblement entaillées. On pourrait, si l'expression ne paraissait étrange, dire que c'est là une peinture exécutée au ciseau. Et de fait, nous retrouverons l'application persistante de ce principe dans toute une classe de monuments, où le relief n'est qu'un accessoire de la peinture : nous voulons parler des anciennes stèles attiques. A cette méthode s'oppose nettement celle du haut-relief, dont le point de départ est la sculpture en ronde bosse. La figure est modelée franchement, avec toutes ses saillies; elle s'applique seulement sur un fond qui la soutient. Il est facile de prévoir que l'art grec primitif appliquera, d'instinct, ce principe à la sculpture architecturale; nous le verrons bientôt en étudiant les métopes de Sélinonte.

Il est temps de résumer les caractères généraux qui se dégagent de l'étude des anciennes sculptures ioniennes. A n'en pas douter, l'Ionie est le centre d'une grande école grecque orientale, dont l'unité est incontestable; elle est une, en effet, depuis le littoral de la Troade jusqu'à l'île dorienne de Rhodes. Devons-nous, pour en expliquer les caractères, faire appel à la théorie, souvent invoquée, des influences de race? Mais qu'est-ce, au juste, que la race ionienne? Pour nous, nous ferons plus volontiers une large part aux influences géographiques. L'Ionie est en effet merveilleusement placée pour subir l'action d'un double courant dont l'un vient de l'Assyrie, et se propage, par l'Asie Mineure, jusqu'aux côtes grecques, tandis que l'autre vient de la vallée du Nil. C'est là, croyons-nous, qu'il faut chercher la raison du style mixte des plus vieilles œuvres ioniennes.

1. Ces questions ont été souvent traitées. Voir en particulier Conze, *Das Relief bei den Griechen, Sitzungsberichte der berliner Akademie*, 1882, p. 567, et *Sitzungsber. der arch. Gesellschaft*, 4 janvier 1881. (*Arch. Zeitung*, 1881, p. 64). Kœpp, *Der Ursprung des Hochreliefs bei den Griechen, Jahrb. des arch. Inst.*, II, p. 118. Brunn, *Ueber tektonischen Styl.*

Un des traits qui nous frappent dans cette école, c'est sa prédilection marquée pour les figures vêtues. Sans doute, les monuments sont encore trop peu nombreux pour ériger cette observation en théorie démontrée. Mais n'est-il pas remarquable que, dans un domaine plus modeste, le même fait se reproduise avec persistance? N'est-ce pas aussi le type de la figure assise ou debout, mais toujours vêtue, que traitent les modeleurs de terres cuites? Parcourez la série des terres cuites rhodiennes, où se trahit si nettement l'influence de la grande sculpture : nombre de figurines réveilleront pour vous le souvenir des statues de marbre que nous avons passées en revue. Telle figurine de Rhodes (fig. 88)[1], avec sa pose hiératique, son attitude assise, ses formes rondes, vous rappellera les statues des Branchides. Et telle autre, avec son bras ramené sur la poitrine, sa robe traînante aplatie circulairement sur la base, vous remettra en mémoire la Héra de Samos. Or, l'étude attentive du costume constitue, nous l'avons reconnu, un puissant élément de progrès. Si, dès le sixième siècle, les coroplastes arrivent à modeler ces figurines d'un archaïsme sévère, élégamment



Fig. 88. — Terre cuite de Rhodes (Heuzey, *Figurines antiques*, pl. 11, fig. 2).



Fig. 89. — Terre cuite de Rhodes (Heuzey, *Figurines antiques*, pl. 12, fig. 4).

1. Heuzey, *Figurines antiques du Musée du Louvre*, pl. II, 2.
2. *Ibid.*, pl. 12, fig. 5.

drapées dans des vêtements aux plis larges et réguliers (fig. 89) [1], c'est que les sculpteurs les ont précédés dans cette voie, et qu'ils ont appris, par l'observation du modèle vivant, à rendre avec plus de vérité l'agencement harmonieux du costume hellénique.

Cette sorte de répugnance pour le nu entraîne certains défauts. Nous avons déjà signalé le goût pour les formes rondes et enveloppées qui caractérise l'école ionienne. En voici un nouvel exemple, que rendra plus frappant la comparaison avec l'art des îles. Une statue du musée de Lyon, ionienne à coup sûr, présente un type analogue à celui des statues de Délos : c'est une Aphrodite, pressant sur son sein une colombe [2]. (fig 90). Au lieu d'offrir les fines ondulations qui couvrent le *chitoniskos* des statues déliennes, ici, la tunique collante est traitée comme une étoffe épaisse et unie; les plis du manteau sont larges et plats; l'artiste a apporté une véritable nonchalance dans le rendu des bandeaux de la chevelure, et des boucles qui tombent sur le sein; enfin le type du visage est empreint d'une certaine mollesse qui a pu faire croire un instant à l'origine chypriote de la statue de Lyon. Si heureusement doué qu'il soit, peut-être même à cause de ces dons brillants, l'art ionien pèche par défaut de volonté. Combien, dans la Grèce continentale, la sculpture va se montrer plus âpre à la lutte, plus acharnée à la conquête de la vérité!



Fig. 90. — L'Aphrodite à la colombe, statue de marbre du musée de Lyon.

1. Heuzey, *ouvr. cité*, pl. 12, fig. 1.

2. La statue de Lyon, trouvée à Marseille, a été signalée et publiée pour la première fois par F. Lenormant, qui en a reconnu les véritables caractères; *Gaz. arch.*, 1876, pl. XXI, p. 133. M. H. Bazin l'a étudiée à nouveau, dans un mémoire dont les conclusions sont justes, malgré certaines hypothèses contestables : *l'Aphrodite marseillaise du Musée de Lyon*, Paris, Leroux, 1886.

Pourtant ces faiblesses, que nous signalons surtout comme un trait de physionomie, ne doivent pas nous faire oublier les qualités. L'art de la Grèce asiatique est déjà singulièrement vivace, et possède la force d'expansion, qui dénote un art jeune et robuste. Faut-il rappeler qu'à Chypre, dès le sixième siècle, son influence est assez puissante pour supplanter celle de l'Assyrie et de l'Égypte? C'est grâce au voisinage de l'Ionie que les sculpteurs chypriotes, réagissant contre le style égypto-phénicien, commencent à diminuer dans leurs statues l'ampleur des hautes coiffures orientales, à faire sourire les visages, à suivre docilement les principes de style adoptés par l'école grecque [1]. Depuis les travaux de M. Heuzey [2], personne n'ignore comment la Phénicie elle-même se laisse gagner à la séduction de l'art grec naissant; comment ses ateliers de coroplastes, subissant ce que le savant archéologue a appelé *l'action en retour* de l'art nouveau, empruntent les types et les formes de l'archaïsme grec. Encore quelques années, et l'art ionien étendra plus loin encore sa zone de rayonnement. La Perse se fera à son tour l'élève des Ioniens; ses sculpteurs apprendront d'eux à mieux faire sentir le corps sous le vêtement, à disposer avec plus d'élégance les plis d'une longue tunique. Entre les bas-reliefs d'Éphèse et les archers de la célèbre frise émaillée de Suse, il y a non pas une analogie fortuite, mais une filiation directe.

1. Voir Perrot et Chipiez, *Hist. de l'art*, t. III, p. 536 et suivantes.
2. *Catalogue des figurines antiques de terre cuite du musée du Louvre*, p. 84-85.

CHAPITRE III

LA GRÈCE CENTRALE ET L'ATTIQUE

§ 1. — LA BÉOTIE.

De toutes les régions de la Grèce centrale que sépare de l'Attique, comme une frontière naturelle, la chaîne de montagnes reliant au Parnès le massif du Cithéron, la plus riche en œuvres archaïques, jusqu'à ce jour, est la Béotie. L'abondance des produits céramiques, vases et terres cuites, livrés par les nécropoles de Tanagra, de Thisbé, de Thespies, de Thèbes, attestait déjà une industrie florissante, capable de rivaliser avec celle de Corinthe. Des fouilles récentes, exécutées par l'École française d'Athènes, ont accru dans une large mesure la série des œuvres de la sculpture béotienne, et en ont éclairé l'histoire d'un jour tout nouveau. Pendant plusieurs campagnes, commencées en 1884, M. Holleaux a dégagé les ruines d'un temple situé sur les flancs du mont Ptoion, près de la fontaine de Perdicovrysi, à peu de distance de l'ancienne ville d'Akraiphiae, aujourd'hui Karditza [1]. Ce sanctuaire, consacré à Apollon Ptoos, devait sa prospérité à l'oracle, très vénéré en Béotie, dont il était le siège. La renommée de l'oracle qui se soutient jusqu'à l'époque romaine remontait à une haute antiquité; aussi les trouvailles de M. Holleaux sont-elles particulièrement instructives pour l'histoire de l'art primitif en Béotie.

1. Voir le rapport de M. Holleaux, *Bull. de corresp. hellén.*, IX, 1885, p. 474 suiv. Les monuments découverts ont été publiés dans une série d'articles, *Bull. de corresp. hellén.*, de 1886, à 1890. Ils seront prochainement réunis dans un travail d'ensemble que prépare M. Holleaux. Voir sur les fouilles du Ptoion, Diehl, *Excursions archéologiques en Grèce*, ch. VI, pp. 189 et suivantes.

Outre des figurines tout à fait rudimentaires, les fouilles ont mis au jour une riche série de statues votives, des statuettes, des ustensiles de bronze, en un mot tout le matériel d'offrandes qui constituait le trésor d'un temple grec. La plupart des sculptures appartiennent au sixième siècle. Jointes à celles que possédaient déjà le musée central d'Athènes et les musées locaux de Skimatari et de Thèbes[1], elles permettent d'étudier, avec une précision inespérée, le développement de l'art archaïque béotien.

La matière des anciennes sculptures béotiennes suffit à nous faire reconnaître une école indigène. Les premiers sculpteurs mettent d'abord en œuvre une sorte de pierre calcaire que les archéologues grecs appellent πώρινος λίθος; c'est un tuf poreux, d'un ton jaunâtre, d'un grain très tendre, facile à entailler. Quelquefois ils se servent d'une pierre blanchâtre, provenant également du pays. L'emploi d'une matière moins rebelle que le marbre est, à vrai dire, commun à toutes les écoles primitives de la Grèce continentale. En Attique, dans le Péloponnèse, en Sicile, le travail du tuf sert de transition entre la sculpture sur bois et la statuaire en marbre. Mais les Béotiens semblent s'y être attardés plus longtemps que leurs voisins; et lorsqu'ils y renoncent, c'est pour adopter le marbre que leur fournissent leurs carrières, marbre grisâtre, pailleté de mica, tirant parfois sur le bleu, très inférieur comme qualité à celui des îles et de l'Attique.

Nos lecteurs connaissent déjà quelques spécimens des vieilles sculptures béotiennes taillées dans le tuf. C'est cette étrange tête virile du Ptoion, dont nous avons signalé l'exécution presque barbare, le travail dur et heurté (fig. 58); c'est encore ce fragment de statue drapée, si grossièrement équarrie (fig. 61). Nous n'y reviendrons pas. Aussi bien ces monuments ne sont guère que des copies en pierre de *xoana;* ils attestent le souvenir persistant du travail du bois; on perdrait sa peine à y chercher des caractères de style, une tradition d'école.

Un peu moins enfantine, quoique bien naïve encore, est l'exécution

1. M. Koerte a dressé le catalogue des sculptures conservées dans les musées locaux de Béotie : *Die antiken Sculpturen aus Boeotien*, *Mittheil. Athen*, III, 1878, pp. 301-122. Voir du même auteur, une étude d'ensemble sur ces sculptures, *Mittheil. Athen*, IV, 1879, p. 268 suiv.

d'une stèle funéraire découverte à Tanagra, dans la nécropole de Kokali (fig. 91)[1]. L'inscription gravée sur la base nous apprend qu'elle a été consacrée par Amphalkès à la mémoire de deux amis, Dermys et Kitylos[2]. Contrairement à l'usage adopté plus tard en Béotie,



Fig. 91. — Stele funéraire de Dermys et de Kitylos, sculpture en tuf trouvée à Tanagra (Musée central d'Athènes). Hauteur des figures, 1m,47.

1. Koerte, *Mittheil. Athen*, III, p. 309, nº 4, pl. XIV. Alb. Dumont, *Gazette arch.*, 1878, p. 160 pl. 29; Cf. les remarques de C. Robert, *Arch. Zeitung*, 1875, p. 151 et suiv. et Haussoullier, *Quomodo sepulcra decoraverint Tanagraei*, p. 38 et suiv. Ce monument, autrefois conservé au musée de Skimatari, a été transporté au musée central d'Athènes.

2. Ἀμφάλκης ἔστασ' ἐπὶ Κιτύλῳ ἠδ' ἐπὶ Δέρμυι. Les noms des personnages sont reproduits sur le fond, à gauche Δέρμυς, à droite Κίτυλος. Voir pour les inscriptions, Roehl, *Inscriptiones graecæ antiquissimæ*, nº 265, p. 60.

la stèle n'est pas traitée en bas-relief; les figures, sculptées presque en ronde-bosse dans un bloc de tuf, sont comme appliquées sur un fond; debout sur une plinthe, la tête à demi engagée dans une sorte d'entablement, elles ont l'apparence de Caryatides. Les deux amis se tiennent fraternellement embrassés, chacun d'eux ayant un bras passé autour du cou du voisin; il faut quelque attention pour s'en assurer, car les bras semblent en réalité sortir de l'entablement. Avec une amusante naïveté, l'artiste a pris soin de désigner par son nom chacun des personnages, précaution bien justifiée par la similitude des deux figures. Elles sont en effet identiques par la symétrie de l'attitude, par les proportions prises sur une mesure unique, par la puérilité de certains détails d'anatomie, gauchement rendus, comme ces bourrelets qui marquent, au-dessus de la rotule, les muscles du genou. Les têtes sont mutilées; mais on imagine sans peine que le pauvre sculpteur n'avait eu ni l'audace ni l'ambition de s'attaquer à la ressemblance individuelle. A la date où l'on peut placer la stèle de Tanagra, c'est-à-dire dans les premières années du sixième siècle [1], il ne saurait être question d'un portrait.

Jusqu'ici, nous n'avions pas encore rencontré de figures groupées. Mais le monument de Dermys et de Kitylos mérite-t-il le nom de groupe? En réalité, nous y voyons simplement la répétition, presque mécanique, d'une seule et même figure, celle de l'homme nu et debout. Nous voici donc ramenés à ce type viril, dont nous avons étudié plus haut la formation. Tel est en effet le thème favori de l'art béotien.

Grâce aux fouilles du Ptoion, le musée central d'Athènes est celui où l'on peut le mieux suivre la lente évolution qui transforme le type rigide issu de la sculpture sur bois. Monotones en apparence, d'aspect uniforme, ces mornes figures n'en révèlent pas moins à l'observateur attentif des variantes, des nuances de style répondant à un lent progrès. A la tête de la série se place la statue d'Orchomène; c'est celle-là même que nous avons choisie pour exemple,

1. Certains critiques, se fondant sur des raisons épigraphiques, ont proposé une date beaucoup plus basse. M. C. Robert (*Arch. Zeitung*, 1875, p. 151) et M. Koerte (*Mittheil. Athen.*, IV, p. 270) voient dans la stèle de Tanagra l'œuvre d'une école provinciale très attardée. M. Holleaux a démontré que les caractères de l'inscription s'accordent avec une date plus reculée. *Bull. de corresp. hellén.*, 1886, p. 78.

en étudiant, dans la statuaire primitive, la survivance de la technique du bois (fig. 56) [1]. Nous ne nous y attarderons pas. Aussi bien, voici, dans la série des marbres du Ptoion, une statue qui semble dériver directement de celle d'Orchomène (fig. 92) [2]. L'auteur de la découverte a très heureusement fait ressortir les caractères communs : visage large du bas et plutôt carré qu'ovale, encolure épaisse, ventre aplati, cuisses trop larges par rapport au tronc. Mêmes analogies dans la coupe et dans les traits du visage : la forme droite du nez, la structure de la bouche, fendue largement par une entaille toute droite, accentuent encore la ressemblance. Pourtant, le travail est déjà moins brutal. Si le sculpteur se souvient encore trop de la technique du bois; s'il use, lui aussi, de plans coupés, il prend soin d'en amortir la brusque intersection. Le modelé est plus enveloppé. Suivant la juste remarque de M. Holleaux, c'est encore le type d'Orchomène, « mais adouci et allégé ».



Fig. 92. — Statue virile, trouvée près du temple d'Apollon Ptoos (Musée central d'Athènes). Hauteur en l'état actuel 1m,30).

Le propre de l'archaïsme grec est de procéder avec lenteur, de n'aborder les difficultés qu'une à une. Nulle part cette laborieuse patience ne se révèle plus clairement que dans la série des statues viri-

1. Voir Livre I, ch. IV, p. 114.

2. Holleaux, *Bull. de corresp. hellén.*, 1886, p. 66 et suiv. pl. IV. Cf. Brunn, *Denkmaeler der gr. röm. Sculptur*, n° 12. J'emprunte à M. Holleaux les termes de sa description.

les. Le type reste immuable ; tout l'effort des artistes vise à l'assouplir, à corriger le modelé défectueux, à rectifier les proportions fautives. Les monuments, aujourd'hui fort nombreux [1], permettent de suivre pas à pas, et jusque dans le plus minutieux détail cette lente évolution. Forcé de choisir, nous nous bornerons à citer quelques exemples. Le progrès s'accuse déjà dans les deux torses virils trouvés à Actium par M. Champoiseau, et transportés au Musée du Louvre [2]. Notre figure 93 reproduit un de ces deux marbres, qu'il est légitime de rapprocher de la série béotienne en dépit de leur provenance. A coup sûr le sculpteur n'a pas encore su éviter de lourdes fautes d'anatomie, notamment dans le modèle du ventre, qui est tout à fait sacrifié. Mais la statue a déjà une apparence plus svelte, grâce à l'amincissement de la taille ; en outre des rainures tracées obliquement, pour souligner la saillie de la cage

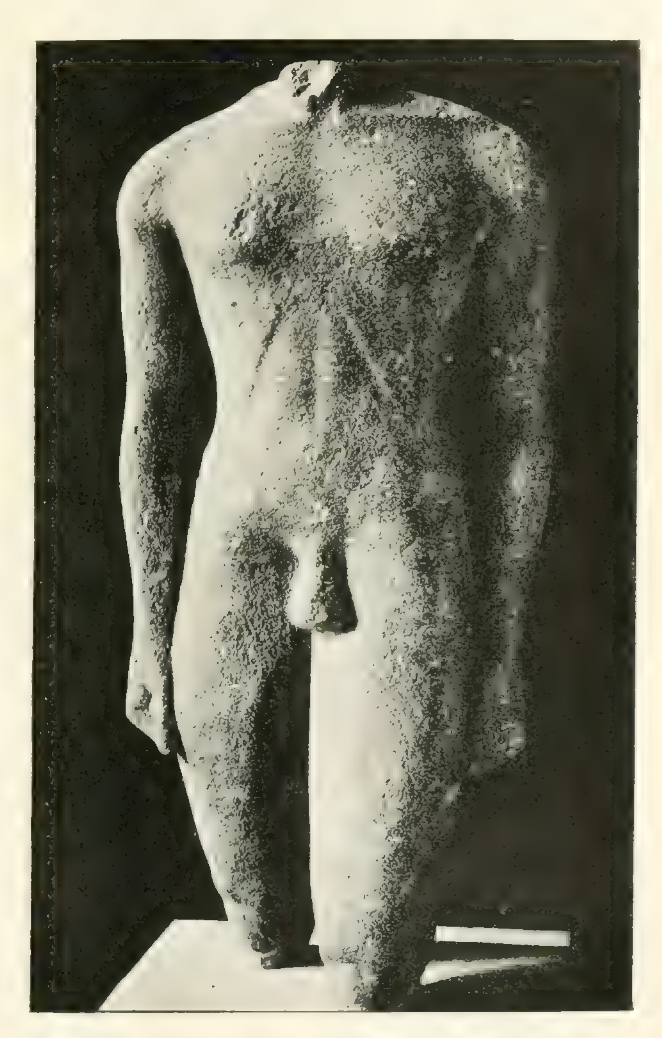


Fig. 93. — Torse viril, trouvé à Actium (Musée du Louvre).

1. Voir, pour l'énumération et pour le classement chronologique des statues du Ptoion, Holleaux, *Bull. de corresp. hellén.*, 1887, p. 177.

2. Voir notre article, *Gazette arch.*, 1886, p. 255, pl. 29. Cf. Brunn, *Denkmaeler*, n° 76.

thoracique, attestent l'étude d'après le modèle vivant. Mêmes caractères, avec plus de souplesse encore, dans une statue du Bristish Museum, dont M. Furtwaengler a reconnu l'origine béotienne[1]. La tête, heureusement conservée, offre encore la construction plate qui nous a frappé dans la statue d'Orchomène; mais l'artiste procède à l'exécution d'une main plus sûre et moins brutale. Un progrès en entraîne un autre. A force de reproduire le même type, de s'y acharner, d'y concentrer tous leurs efforts, les sculpteurs béotiens finiront par trouver d'ingénieuses variantes. Ils assoupliront la pose des bras, jusque-là gauchement allongés et inertes; ils les ploieront légèrement au coude, et les écarteront un peu des flancs; le personnage sera toujours immobile, mais ses bras détendus seront prêts à l'action. Telle est en effet l'attitude qui caractérise une nouvelle statue du Ptoion, bien supérieure à ses devancières par la justesse des proportions, par la plénitude des formes et par la liberté du travail

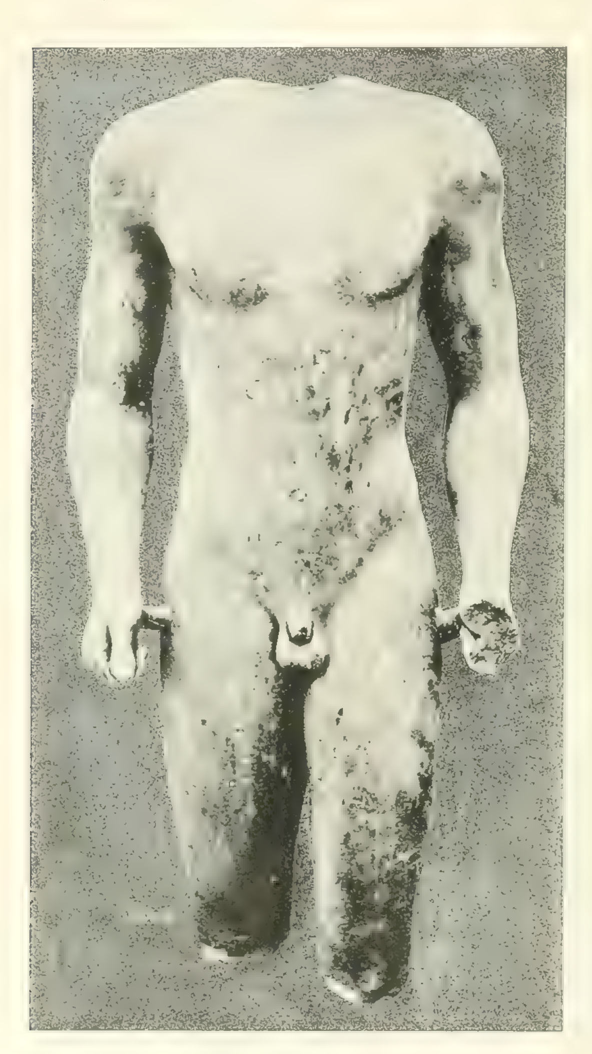


FIG. 94. — Statue du type viril, trouvée près du temple d'Apollon Ptoos (Musée central d'Athènes).

1. *Arch. Zeitung*, 1882, pl. 4, p. 51. Cf. Murray, *Greek sculpture*, I, 2e éd., pl. VI. Brunn, *Denkmaeler*, n° 77.

(fig. 94)[1]. Encore quelques années, et l'innovation que nous voyons ici poindre timidement aura porté tous ses fruits. Les bras seront franchement ployés, l'avant-bras porté en avant, les mains tenant un attribut. L'art grec sera en possession d'un type nouveau, qui atteindra sa perfection dans la seconde moitié du sixième siècle[2].

En même temps, le type du visage s'écarte de la rudesse primitive. A ce point de vue, l'art primitif béotien n'a rien produit de mieux qu'une tête virile trouvée au Ptoion, et dans laquelle l'archaïsme déjà libre conserve néanmoins une certaine saveur indigène[3] (fig. 95). Malgré la mutilation des yeux, ce visage, avec son ovale plein, sa bouche discrètement souriante, est empreint d'une sorte de gravité sereine. Chose curieuse ; le sculpteur semble ignorer encore une des conventions les plus originales de l'archaïsme grec, à savoir l'obliquité des yeux, qui apparaît de bonne heure dans la sculpture des îles et de la Grèce orientale. Est-ce là un caractère particulier à l'art béotien? Nous sommes tenté de le croire.



FIG. 95. – Tête virile, trouvée près du temple d'Apollon Ptoos (Musée central d'Athènes).

Nous avons déjà traité quelques-unes des questions générales que

1. Holleaux, *Bull. de corresp. hellén.*, XI, 1887, pl. VIII, pp. 185-190. La statue semble dater du milieu du sixième siècle.

2. Quelques bronzes du Ptoion appartiennent déjà à ce qu'on peut appeler le type viril de la seconde époque. *Bull. de corresp. hellén.*, X, 1886, pl. VIII, IX.

3. *Bull. de corresp. hellén.*, X, 1886, pl. VIII, pp. 73-77.

soulève l'étude du type cher aux artistes de Béotie. On l'a vu naître sous le ciseau des sculpteurs de *xoana,* grâce à une sorte de suggestion provoquée par des modèles égyptiens[1]. On l'a vu prendre corps dans la statuaire en marbre, aux débuts mêmes de l'école des îles et de l'école ionienne[2]. C'est de là qu'il passe dans la Grèce centrale; il y fait son apparition à une date si reculée, qu'on n'en saurait attribuer la diffusion aux Dédalides venus de Crète dans le Péloponnèse postérieurement à l'année 580. Il nous reste à examiner une question qui a longtemps divisé les archéologues. Quel nom convient à ces figures d'aspect uniforme, si semblables entre elles pour le type et pour l'attitude? Devons-nous, suivant une opinion autrefois très accréditée, leur attribuer à toutes le nom d'Apollon? Faut-il y reconnaître au contraire de simples mortels, athlètes vainqueurs, ou morts héroïsés? Il est superflu de rouvrir ici une controverse dont l'intérêt est aujourd'hui tout à fait épuisé. Aussi bien, la plupart des érudits sont d'accord sur un point essentiel : c'est que ce type est une sorte de formule générale, impersonnelle, qui n'a pas par elle-même de signification particulière[3]. Dans le langage si pauvre encore de l'art grec primitif, une figure nue représente un personnage viril, quel qu'il soit. La nudité, comme l'attitude, est une convention, née du besoin d'opposer clairement à la figure féminine, toujours drapée, celle de l'homme, toujours nue. Et si le visage reste imberbe, n'est-ce pas encore que le type juvénil offre un caractère individuel moins accusé que celui de l'homme mûr? Aussi cette formule trouve-t-elle son application dans des cas très divers. Qu'il s'agisse de représenter Apollon, de glorifier un athlète vainqueur, de consacrer sur un tombeau le souvenir du mort, le sculpteur reproduit le type traditionnel, le seul qu'il connaisse à vrai dire. Et pourquoi chercherait-il à s'écarter de la routine de l'atelier? La dédicace gravée sur la base de la statue lui

1. Livre I, ch. IV, p. 118.

2. Livre II, ch. I, p. 131.

3. Voir Furtwaengler, *Arch. Zeitung*, 1882, p. 57-58, et article *Apollon*, dans Roscher, *Lexikon der griech. und röm. Mythologie*, p. 450. Cf. Overbeck, *Griech. Kunstmythologie*, V. *Apollon*, pp. 14-15. E. Pottier, *les Statuettes de terre cuite dans l'antiquité*, p. 37. Holleaux, *Bull. de corresp. hellén.* 1886, p. 67. Wolters, *Gipsabgüsse ant. Bildwerke*, p. 11.

donnera un état civil; la volonté du donateur fera l'attribution.

Il suit de là qu'à défaut d'indices extérieurs, l'identification certaine de ces statues reste impossible. Le lieu de la trouvaille, une inscription, peuvent seuls fournir des arguments. Que les marbres trouvés près des sanctuaires d'Apollon représentent le dieu, comme au Ptoion, à Délos, à Actium, on l'admettra sans peine. Pour d'autres, la destination funéraire paraît prouvée[1]. A la rigueur, l'usage de figurer ainsi le mort héroïsé peut s'expliquer par la vieille croyance grecque, qui fait du défunt un être supérieur, redoutable, objet d'un culte religieux de la part des survivants. Mais la raison de métier est plus forte encore. La stèle de Tanagra nous a montré comment le sculpteur primitif tire naïvement parti de la formule unique dont il dispose.

On sait déjà que l'art béotien n'a pas eu le monopole du type viril. Des figures semblables à celles du Ptoion se sont rencontrées en Grèce presque partout, dans les îles, en Ionie, dans la Mégaride, dans la Corinthie, dans le Péloponnèse et surtout dans la Grèce du Nord[2]. Il est donc permis de se demander si les statues béotiennes offrent des caractères assez précis pour qu'on puisse conclure à l'existence d'une école indigène. La réponse n'est pas douteuse. Ces statues forment une série homogène, un groupe bien défini; elles ont, comme le remarque M. Holleaux, des traits communs : « la forte carrure des épaules, la structure solide, parfois un peu ramassée, du corps; la fermeté de l'ensemble et la justesse relative des proportions »[3]. Par là même elles s'opposent nettement à une autre série qui dérive de l'art insulaire, et qui comprend, avec la statue de Théra (fig. 66) la figure bien connue, devenue classique sous le nom d' « Apollon de

1. Par exemple, pour la statue de Théra, pour celle de Ténéa, que nous reproduisons plus loin. (Milchhoefer, *Arch. Zeitung*, 1881, p. 54). M. Conze s'est rallié à cette théorie : *Sitzungsberichte der K. preuss. Akademie*, 1884, p. 621. Pour l'usage des statues funéraires en Attique, voir Loeschcke, *Mittheil. Athen*, t. IV, 1879, p. 304. A Chypre, une statue du type viril, évidemment funéraire, a été trouvée dans le *dromos* d'un tombeau : Hermann, *Das Gräberfeld aus Marion*, p. 22, Berlin, 1888.

2. Citons en particulier le torse du musée de Pesth, provenant du territoire de Magnésie, en Thessalie, Brunn, *Mittheil. Athen*, VIII, pl. V, p. 89. Overbeck a dressé la liste des figures viriles connues jusqu'ici : *Griech. Kunstmythologie*, V. *Apollon*, pp. 11-13. Un torse archaïque, du même type, a été récemment découvert à Phigalie. *Bull. de corresp. hellén.*, XV, 1891, p. 110.

3. *Bull. de corresp. hellén.*, 1887, p. 178.

Ténéa » (fig. 96). Cette statue a été en effet trouvée en 1846 au pied de l'Acrocorinthe, dans le village d'Athiki, sur l'emplacement de l'ancienne ville de Ténéa; en 1854, elle a passé de la collection du baron Prokesch d'Osten à la Glyptothèque de Munich[1]. Exécutée vers 550 environ, elle nous montre, dans son complet développement, le type viril de la première époque, traité dans le même esprit qu'à Théra. Comparez-la aux figures béotiennes, les dissemblances apparaissent, nettes et tranchées. Au lieu d'affecter, comme en Béotie, une forme plate et carrée, le visage est taillé à angle aigu : nez saillant et front fuyant. Au lieu d'être aplatis, les yeux sont convexes. Un sourire très accentué relève les pommettes, et donne à la face un air gauchement ironique. Les différences sont encore plus marquées si l'on considère la

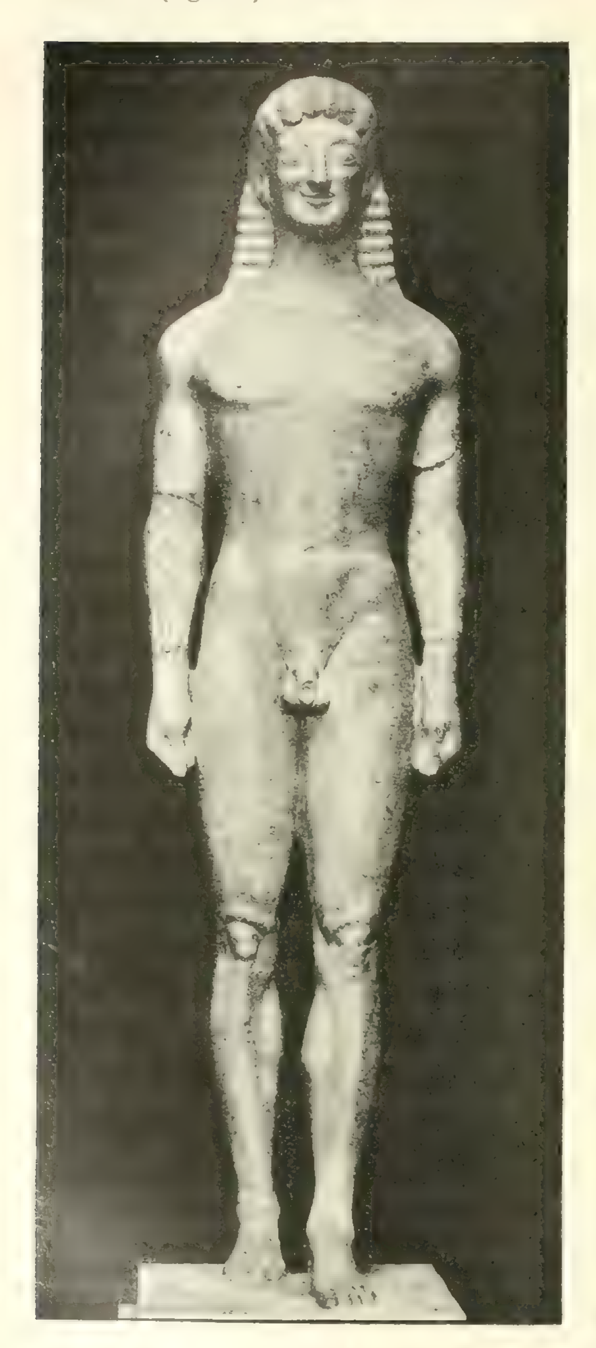


Fig. 96. — Statue [illegible] trouvée à Ténéa (Glyptothèque [illegible] Munich). Hauteur, 1m,53.

1. Brunn. *Beschreibung der Glyptothek*, 5e éd., p. 49, nº 41. La statue, souvent reproduite, a été publiée pour la première fois dans les *Monumenti inediti*, t. IV, pl. 44, Cf. *Annali dell' Inst.*, 1847, p. 305, article de Prokesch. La meilleure rep[illegible] donnée par Brunn, *Denkmaeler der gr. u. röm. Sculpt.*, nº 1.

structure du corps. Le sculpteur a apporté une sorte de recherche à exagérer le caractère élancé des proportions ; les épaules tombantes, la taille mince, le ventre déprimé, les jambes longues et effilées donnent de la sveltesse à la statue. Il n'est pas jusqu'aux détails d'exécution qui ne révèlent une direction opposée à celle de l'art béotien. Tandis que dans les statues du Ptoion, la chevelure est indiquée soit par un quadrillé, soit par des rainures verticales, ici la masse des cheveux est coupée par des stries horizontales, exécutées, comme le remarque Brunn, non pas au ciseau, mais à la râpe. Le travail est très précis, très serré dans le rendu de l'ossature et des muscles des genoux : les pieds, longs et maigres, sont traités avec un soin remarquable. A coup sûr, si docile qu'il soit encore à la tradition, l'artiste a la ferme volonté de ne pas se contenter d'à peu près ; il a son idéal : un corps agile, nerveux, peu chargé de muscles ; il se fait déjà une haute idée de la beauté plastique.

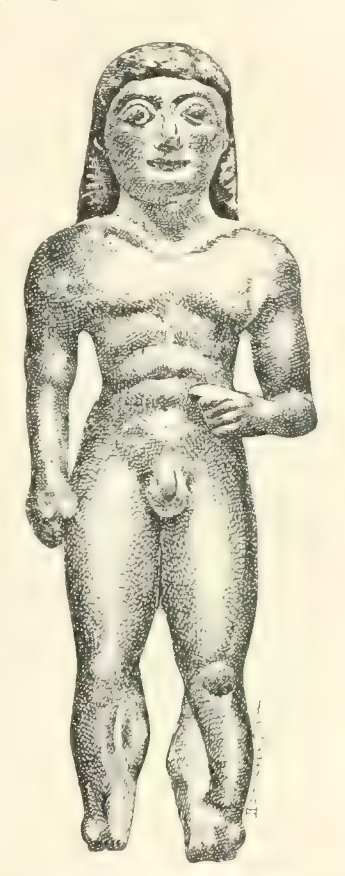


FIG. 97. — Statuette de bronze, trouvée près du temple d'Apollon Ptoos (*Bull. de corresp. hellén.*, 1887, pl. X).

Tout autres, on l'a vu, sont les caractères des statues trouvées en Béotie. Ici, l'inspiration est moins élevée, la conception de la forme plus lourde et plus vulgaire. Les sculpteurs béotiens visent moins haut, et ne s'élèvent guère au-dessus de l'observation un peu terre à terre du modèle vivant. Ils ont, dit fort bien M. Holleaux, « peu de savoir-faire, mais beaucoup de franchise : si leurs œuvres demeurent très éloignées de la perfection plastique, elles restent assez voisines de la nature »[1]. Et de fait, la curieuse statuette de bronze qui provoque ce jugement est un exemple frappant de ce naturalisme relevé par une pointe de bonhomie

1. *Bull. de corresp. hellén.*, 1887, p. 360.

(fig. 97)[1]. Voyez ce visage aux gros yeux étonnés, ce torse trapu où la musculature est indiquée largement, mais avec une sorte de laisser-aller : rien de plus naïf, rien qui sente moins la recherche et la prétention.

Mais la franchise et la naïveté ne suffisent pas pour garantir le développement régulier d'une école ; il faut encore la réflexion, la méthode, voire même le parti pris. Or, l'école béotienne n'a pas de système bien arrêté. Là est sa faiblesse ; c'est pour cette raison qu'elle ne saura pas se défendre contre les influences du dehors. Pour s'en convaincre, il suffit de considérer les œuvres voisines du cinquième siècle trouvées en Béotie. Elles ne sont béotiennes que d'origine. Par le style elles sont tantôt chiotes, comme une tête féminine trouvée au Ptoion[2], tantôt péloponnésiennes, comme la belle statue dédiée à Apollon Ptoos par deux citoyens d'Akraiphiae, Pythias et Aschrion, œuvre remarquable, qui semble être une réplique un peu tardive de l'Apollon Didyméen de Kanakhos[3]. L'art indigène disparaît, impuissant à se maintenir en face d'écoles plus vivaces. La sculpture industrielle passe elle-même aux mains des étrangers. Vers la fin du sixième siècle, les stèles funéraires sont l'œuvre de Naxiens ou d'Athéniens[4]; au siècle suivant, la Béotie n'est plus, au point de vue de l'art, que la tributaire de l'Attique; son école s'efface dans le rayonnement de la grande école voisine.

§ 2. — L'ATTIQUE. — LA SCULPTURE EN PIERRE TENDRE.

S'il fallait en croire des traditions où se reflète l'orgueil du patriotisme local, l'école attique aurait des titres de noblesse fort anciens. Elle se rattacherait à l'ancêtre légendaire de l'art hellénique, à Dédale, et Dédale lui-même serait un rejeton de la vieille famille royale des Érechthéides. Nous savons ce qu'il faut penser de ces prétentions, depuis que des fouilles mémorables, exécutées sur l'Acropole d'Athènes

1. *Bull. de corresp. hellén.*, 1887, p. 360.
2. *Ibid.*, pl. VII.
3. *Ibid.* 1886, pl. VI, p. 269; 1887, pl. XIII-XIV, p. 275.
4. Par exemple la stèle signée par Alxenor de Naxos, au musée central d'Athènes (Catalogue de Cavvadias, nº 39).

de 1882 à 1889, ont éclairé d'un jour tout nouveau l'histoire de l'art attique [1]. En sondant jusqu'au roc vif le plateau où s'élève l'antique citadelle, en fouillant les masses de remblais, de terres rapportées qui, au temps de Cimon, avaient servi à niveler le rocher inégal de l'Acropole, M. Cavvadias a mis au jour de véritables trésors d'art. Les travaux accomplis sous l'énergique direction de l'éphore général des antiquités nous ont rendu des œuvres enfouies depuis des siècles, avec les débris accumulés par l'invasion persique. Une suite ininterrompue de merveilleuses découvertes a ramené à la lumière les marbres mutilés par les soldats de Xerxès, les ruines des temples détruits et incendiés après le pillage de l'Acropole par les Asiatiques, en 480. Ainsi l'histoire de l'art athénien avant les guerres médiques revit pour nous avec une précision singulière ; nous saisissons même sur le vif les débuts d'une école qui doit si brillamment éclipser toutes ses rivales.

Ces débuts sont fort modestes ; l'histoire d'Athènes elle-même peut nous le faire prévoir. Reportons-nous à la première moitié du sixième siècle. L'Attique n'est encore qu'un petit État continental, sans marine de guerre, plus agricole qu'industriel ; l'Athènes de Solon n'est que la première bourgade du pays, habitée par les familles les plus nobles et les plus anciennes. Le temps n'est pas encore venu où, sous le gouvernement actif et intelligent de Pisistrate, la ville va s'enrichir, s'embellir, et attirer en foule les artistes étrangers, venus des îles, de l'Ionie, du Péloponnèse. Aussi les premiers sculpteurs d'Athènes n'ont-ils laissé aucun nom. Tout au plus pouvons-nous relever celui de Simmias, auteur d'une statue de Dionysos Morykhos, que les vignerons de l'Attique barbouillaient de lie à l'époque des vendanges [2] ;

1. Nous avons fait ailleurs l'historique sommaire des fouilles : *les Fouilles de l'Acropole d'Athènes*, (*Revue des Deux Mondes*, 15 février 1890). Elles ont fait l'objet de nombreux articles : S. Reinach, *Gazette des Beaux-Arts*, G. Doublet (sous la signature Théoxénou) *Gazette archéologique*, 1888, p. 28-48, 82-102 ; Jane Harrison et A. Gardner, *Journal of Hellenic Studies*, 1888, p. 119-126, 1889, p. 225-266 Diehl, *Excursions archéologiques en Grèce*, ch. IV, pp. 87 et suivantes. Les découvertes ont été enregistrées dans des recueils spéciaux, comme les *Mittheilungen des arch. Inst.*, l'Ἐφημερὶς ἀρχαιολογική (1886, 1887, 1888, articles de MM. Cavvadias, Sophoulis, Studniczka) le Δελτίον ἀρχαιολογικόν publié par les soins de M. Cavvadias, et surtout dans le *Bulletin de correspondance hellénique*, t. XII, 1888, t. XIII, 1889, t. XIV, 1890, où M. Lechat, alors membre de l'École française d'Athènes, a donné une série d'articles remarqués que nous aurons souvent l'occasion de citer. Nous indiquerons plus loin la bibliographie des monuments publiés.

2. Clément d'Alexandrie, *Protrept.*, IV, p. 42.

elle était taillée dans une pierre du pays appelée φελλάτας. Depuis les fouilles de l'Acropole, on n'a pas de peine à reconnaître ici la matière primitivement employée par les Attiques, à savoir la pierre calcaire. Toute une série de monuments va nous montrer que la sculpture, à Athènes, a subi la loi commune, et que le travail de la pierre y a précédé celui du marbre.

Le caractère primitif du style et de la technique permettent en effet d'assigner une date assez reculée aux sculptures en pierre poreuse découvertes en 1882 et en 1888 près des côtés sud et sud-est du Parthénon, dans les couches de remblais explorées par M. Cavvadias. La matière mise en œuvre est un tuf blanchâtre qui offre des variétés assez marquées, depuis le calcaire coquillier, jusqu'à la pierre tendre et friable provenant de la presqu'île d'Akté, au sud du Pirée. Toutes ces sculptures ne sont pas strictement contemporaines. Parmi les fragments dont regorge le musée de l'Acropole, il y a des morceaux d'une facture tout à fait barbare, dont le principal intérêt est de nous montrer, avec une singulière précision, la survivance des procédés techniques employés dans la sculpture sur bois. Peu de monuments nous font mieux voir comment le travail de la pierre tendre succède immédiatement à celui du bois, comment il en dérive, aussi bien pour l'outillage que pour l'exécution[1]. Telle statuette, d'une facture grossière et encore timide, nous reporte aux débuts mêmes du travail de la pierre tendre[2]. Pour indiquer les plans, pour creuser les cannelures qui strient la chevelure, l'ouvrier s'est servi de la scie, de la gouge, de la lame tranchante que maniaient ses prédécesseurs immédiats, quand ils façonnaient un *xoanon* dans un madrier de bois.

Nous ne nous attarderons pas aux œuvres tout à fait primitives trouvées dans les fouilles de l'Acropole. Aussi bien, elles ne font que confirmer des faits déjà connus du lecteur, à savoir le lien étroit qui rattache à la sculpture sur bois les premières sculptures en pierre tendre, la transmission traditionnelle des procédés techniques, et cette sorte d'asservissement à l'outillage et à la matière qui pèse sur la main des

1. M. Lechat a consacré à ces sculptures une étude d'ensemble, en insistant surtout sur le côté technique. *Revue archéologique*, t. XVII, 1891, p. 304 ; t. XVIII, 1891, p. 12.

2. *Revue arch.*, t. XVIII, 1891, pl. VI.

imagiers primitifs. Pour caractériser cette période de débuts de l'art attique, nous choisirons des œuvres plus importantes ; nous irons droit à ces grandes compositions décoratives, qui vont nous montrer les sculpteurs athéniens déjà familiarisés avec le travail du tuf, sans cesser toutefois de subir les conséquences d'un outillage encore sommaire et de matériaux défectueux.

Deux des principaux groupes, exécutés en très haut relief, décoraient certainement des frontons. Dans le premier, on reconnaît facilement un sujet que nous a déjà montré la frise d'Assos : le combat d'Héraclès contre Triton (fig. 98) [1]. Le groupe occupait l'aile gauche d'un fronton, mesurant 1^{m} de hauteur sur 8^{m},50 de largeur ; aussi le sculpteur a-t-il pris soin d'adapter le groupe à l'espace décroissant qui lui était réservé. Le héros grec touche le sol de son genou droit ; de ses bras vigoureux, il étreint le buste du dieu marin, dont le corps se termine en une queue recouverte d'écailles. Ce qui reste de la figure d'Héraclès dénote une exécution très large, parfois heurtée, des proportions robustes et massives.

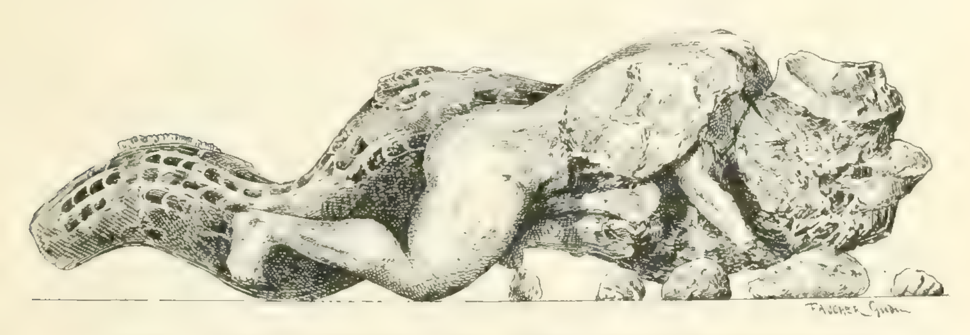


Fig. 98. — Heraclès luttant contre Triton. Fragment d'un fronton en pierre calcaire (Athènes, Musée de l'Acropole).

D'autres morceaux semblent appartenir à un second fronton de mêmes dimensions. Ces découvertes datant d'hier, il est bien téméraire de proposer pour la mise en place de ces fragments une solution décisive. Aussi ne signalerons-nous que sous toutes réserves la restitution faite avec une science ingénieuse par M. Alfred Brueck-

1. Voir Lechat, *Bull. de corresp. hellén.*, XII, p. 430, XIII, p. 133, XIV, p. 551, et *Revue arch.* t. XVIII, 1891, p. 28. Cf. Δελτίον, 1888, p. 203. *Mittheil. Athen*, XV, p. 84, pl. II. La partie reproduite ci-joint mesure 2^{m},14.

ner [1]. Pour le sujet, l'artiste se serait inspiré de la lutte des dieux contre les êtres monstreux qui personnifient les forces aveugles de la nature. Dans l'aile gauche du fronton, était représentée la lutte d'Héraclès contre Echidna, la compagne de Typhon, le génie de l'ouragan. Le monstre, figuré sous la forme d'un énorme serpent, avait pour adversaire Héraclès; c'est là que M. Brueckner place une étrange tête d'Héraclès coiffé de la peau de lion, et dont le style brutal rappelle assez bien les représentations du héros dans l'art cypro-phénicien [2]. Dans la partie droite, Zeus, armé du foudre, portant sur le bras gauche son aigle aux ailes éployées, combat contre Typhon, « dieu terrible, dit Hésiode, aux bras indomptables, aux pieds infatigables ».

A défaut d'indices précis, permettant de contrôler la justesse des hypothèses de M. Brueckner, nous possédons au moins une notable partie du fronton, le groupe de Typhon [3]. Le corps du monstre est formé par la réunion de trois bustes d'homme vus de trois-quarts, les deux premiers à demi engagés l'un dans l'autre, le troisième, un peu en retrait, exécuté presque en ronde-bosse. Chaque buste se termine par une queue de serpent; la réunion des trois queues, qui se tordent et s'enlacent, forme une masse confuse d'anneaux étroitement serrés, diminuant d'épaisseur à mesure qu'elle se prolonge vers l'angle du tympan. Le troisième buste, le plus voisin de l'angle, est muni d'une aile éployée, où le ciseau a détaillé avec le plus grand soin les nervures des plumes. Il faut sans doute attribuer une autre aile à la figure de gauche, le groupe entier ne formant qu'un seul corps dans la pensée de l'artiste. Une seule main est conservée; elle tient un objet indistinct de forme oblongue, strié de lignes ondulées; peut-être est-ce une sorte de foudre, allusion naïve aux torrents de flamme que déchaîne Typhon. Enfin des têtes de serpent, soudées au plomb à la naissance des épaules, complétaient les attributs.

Sur ce corps monstrueux, l'artiste athénien avait placé trois têtes singulièrement placides. Leurs gros yeux fixes, leur bouche souriante,

1. A. Brueckner, *Mittheil. Athen.* XIV, pp. 66-87, *Beilage*, p. 74. Cf. S. Reinach, *Gazette des Beaux-Arts*, 1er avr. 1890, p. 332.

2. *Mittheil. Athen.*, XIV, pl. III.

3. *Mittheil. Athen.*, XIV, pl. II. Jane Harrison, *Journal of Hell. Studies*, t. X, 1889, p. 261, fig. A. Lechat, *Bull. de corresp. hell.*, XIII, 1889, p. 133, et *Rev. arch.*, t. XVIII, 1891, p. 32, pl. XIII-XIV.





TÊTE POLYCHROME EN TUF. APPARTENANT AU GROUPE DE TYPHON.
(Athènes, Musée de l'Acropole.)

leurs chevelures soigneusement peignées, font un contraste curieux avec le caractère redoutable que le sculpteur a voulu prêter au génie de l'ouragan. L'une d'elles surtout, la troisième, attire les regards et donne l'impression d'un art à la fois puissant et presque barbare. Elle offre tous les traits de l'archaïsme le moins avancé : de gros yeux saillants, très ouverts, cernés par des paupières à angles vifs, avec des prunelles un peu en relief où l'iris est incisé ; des lèvres aux contours très nets, relevées aux coins par un sourire ; une barbe en pointe, striée de raies symétriques, légèrement ramenée sous le menton, et rasée sur les joues qu'elle encadre en formant une saillie arrêtée par un contour net, comme une pièce de métal rapportée. Ajoutez une moustache longue et plate, découpée en relief avec le même soin, une chevelure aux frisures régulières ; vous aurez les traits les plus frappants de cette œuvre rude et naïve, qui, malgré toute sa gaucherie, contient déjà les éléments essentiels d'un type cher aux sculpteurs attiques.

Fig. 99. — Le triple Typhon. Groupe en pierre calcaire provenant d'un fronton, trouvé sur l'Acropole d'Athènes (Musée de l'Acropole).

Un troisième groupe, où les parties restaurées

en plâtre occupent malheureusement trop de place, nous montre un sujet qui figure déjà dans le répertoire des sculpteurs d'Assos (fig. 100). Deux lions ont attaqué un taureau, et le tiennent terrassé sous leurs griffes[1]. La bête puissante, vaincue, les jambes de derrière écartelées, touche le sol de son front, et s'abandonne passivement à l'étreinte des pattes nerveuses qui labourent ses chairs. Il y a là un morceau très digne d'attention : la tête du taureau, avec son mufle ponctué de trous indiquant la pousse des poils, est d'une exécution large et vigoureuse, supérieure à celle des têtes viriles. Au reste, la vigueur du style est le caractère dominant de ces sculptures. A notre grand étonnement, elles nous révèlent un art attique primitif plus puissant que délicat, jeune, robuste, plein de sève. A défaut des qualités de finesse, que ne comporte pas l'emploi du tuf, les premiers sculpteurs athéniens possèdent un sens décoratif déjà très développé ; ils attaquent le tuf avec une audace et une décision naïves, procédant par larges plans, soucieux avant tout de l'effet d'ensemble.



Fig. 100. — Taureau terrassé par des lions. Groupe en pierre calcaire, trouvé sur l'Acropole d'Athènes (Musée de l'Acropole).

L'œuvre du sculpteur était d'ailleurs complétée par le travail du peintre. De toutes les révélations que nous ont ménagées les fouilles de l'Acropole, la plus surprenante est encore celle d'une statuaire polychrome, telle que l'imagination la plus hardie n'aurait pas osé la rêver. Tous ces groupes étaient revêtus d'une polychromie violente, presque invraisemblable, où dominaient les tons les plus éclatants, le

1. Lechat, *Bull. de corr. hellén.*, XIII, 1889, p. 139, et *Revue arch.*, 1891, t. XVIII, p. 137, pl. XIV bis.

rouge vif, et un bleu très brillant qui a toute l'intensité de l'outremer. Le jaune, le noir, plus rarement le vert et le brun, complétaient la palette du peintre[1]. Rien d'étrange comme le parti adopté pour l'emploi des couleurs ; il est contraire à toute réalité. Qu'on examine la troisième tête du groupe de Typhon, reproduite avec ses couleurs sur notre planche II[2] : c'est celle qui a mérité le surnom déjà populaire de *Barbe bleue*. Les parties nues sont revêtues d'un ton rouge ; le globe des yeux est jaune, l'iris vert, avec un trou rempli de couleur noire figurant la pupille. De larges traits noirs soulignent les sourcils, et cernent les bords des paupières. Quant aux cheveux et à la barbe, ils étaient entièrement bleus, d'un bleu très vif qui, au moment de la découverte, jetait encore une note éclatante parmi les parties déjà décolorées et tournées au vert. Les deux autres têtes avaient reçu une coloration analogue. Dans ce même groupe, les torses sont recouverts d'un ton rouge, avec un cercle brunâtre autour du mamelon des seins. Sur la triple queue de serpent se déroule une bande rouge, entre deux bandes bleues. Rouge et bleu sont d'ailleurs les couleurs favorites du peintre, qui les a employées pour enluminer les ailes de Typhon, le corps écailleux du Triton, et le groupe du taureau terrassé par deux lions. Le corps des lions était rouge pâle, avec une crinière brun rouge ; celui du taureau, complètement bleu, avec la queue rouge, et strié çà et là de lignes rouges indiquant le sang qui coule sous les griffes des deux fauves. La tête du taureau, telle qu'elle est reproduite sur notre planche III, avait conservé de nombreuses traces de bleu[3]. Peut-être le mufle était-il peint avec un ton jaunâtre ; aujourd'hui, il n'a plus que la couleur grise du tuf, sur laquelle se détache le rouge vif de la bouche et de la langue.

Une autre série de sculptures en tuf nous met sous les yeux de nouveaux exemples de polychromie. Il s'agit de deux autres frontons,

1. La polychromie des sculptures en tuf de l'Acropole a été étudiée par M. Lechat dans un article excellent, que nous n'avons guère qu'à résumer ici. *Bull. de corresp. hellen.*, XIV, 1890, pp. 552-560.

2. D'après la planche en chromolithographie publiée dans les *Antike Denkmaeler herausgegeben vom deutschen archaeologischen Institut*, I, 1889, pl. 30.

3. La chromolithographie est exécutée d'après une aquarelle que j'ai faite à Athènes au mois de septembre 1888. J'ai pu, pendant ce séjour, me rendre compte de la rapidité avec laquelle ces couleurs se ternissent.

trouvés dans les fouilles de 1882, au nord-est du Parthénon, et exécutés cette fois non plus en haut-relief, mais avec un relief assez plat et peu ressenti. Ces frontons, composés chacun de six plaques de tuf, appartenaient sans doute à un sanctuaire d'Héraclès, le héros cher à l'Attique, et dont le culte était très populaire à Athènes avant que celui de Thésée vînt l'y supplanter. Comme dans les grands frontons, les exploits d'Héraclès avaient fourni le thème traité par l'artiste. Le mieux conservé des deux bas-reliefs montre le héros protégé par une cuirasse peinte en rouge, sur laquelle ressort le baudrier du carquois. Armé de sa lourde massue, il lutte contre l'hydre de Lerne, dont les têtes multiples et le corps enroulé sur lui-même occupent toute la partie droite du fronton. A gauche, Iolaos monte sur le char qui a amené le héros, et un énorme crabe, envoyé par Héra au secours de l'hydre, s'avance vers le lieu du combat (fig. 101) [1]. L'autre fronton, très mutilé, reproduit la lutte contre Triton; dans ce qui reste, on retrouve comme l'image renversée du groupe déjà connu de la frise d'Assos [2]. Pour la polychromie de ces deux frontons, l'artiste semble avoir adopté un parti tout contraire à celui que nous observerons dans les métopes de Sélinonte par exemple, où le fond seul est entièrement peint. Ici, il a conservé au fond une tonalité claire, obtenue soit par la couleur naturelle du tuf, soit par un léger enduit jaune. Les parties sculptées en relief se détachaient en sombre. Les chairs des personnages étaient peintes en rouge clair; les accessoires, comme la cuirasse d'Héraclès, les rênes des chevaux, les jantes des roues, étaient rehaussés d'un ton rouge, noir, ou brun rouge. Ainsi colorié, le bas-relief s'enlevait en vigueur sur un fond clair, et l'effet produit rappelait, avec moins d'intensité pourtant, celui des figures noires peintes sur les vases d'ancien style grec.

On ne conteste plus aujourd'hui l'usage de la polychromie dans la statuaire grecque. Depuis que les travaux de Quatremère de Quincy et d'Hittorff ont soulevé la question, les preuves nouvelles se sont multipliées, et ont achevé de convaincre les esprits les plus

1. Voir Purgold, Ἐφημ. ἀρχ., 1884, p. 147, pl. 7. P. J. Meier, *Mittheil. Athen*, X, 1885, p. 237. Boetticher, *Die Akropolis*, p. 77, fig. 27.

2. Purgold, Ἐφημ. ἀρχ., 1884, pl. 7, 5, et 1885, p. 242. Studniczka, *Mittheil. Athen*, X, 1886, pl. II, p. 61.



prévenus. Toutefois, le caractère de cette polychromie, ses origines, ses lois, restaient matière à discussion. En nous montrant l'application de la couleur à la sculpture aux débuts mêmes de l'art athénien, les fouilles de l'Acropole ont éclairé le problème d'une vive lumière. Elles permettent de poser des principes, dont nous verrons plus tard les conséquences[1].

Un fait nous frappe tout d'abord : c'est le caractère conventionnel de la polychromie dans les sculptures en tuf. La recherche de la vérité est le moindre souci de l'artiste. Des personnages dont la barbe et les cheveux sont bleus, des lions rouges, des taureaux bleus, voilà évidemment de la pure convention. Et qu'on ne songe pas à atténuer, par un effort de raisonnement, la sincérité brutale des faits; qu'on ne suppose pas des harmonies de ton calculées à l'avance, des bleus préparés pour jouer le rôle des noirs, sous le rayonnement d'une lumière très vive. Le peintre ne vise pas à donner l'illusion de la vie; on le voit bien au parti qu'il adopte pour la distribution des couleurs. Point de tons rompus, point de nuances neutres; les couleurs sont bien tranchées; les bleus et les rouges s'opposent nettement les uns aux autres, avec toute la valeur de leur tonalité.

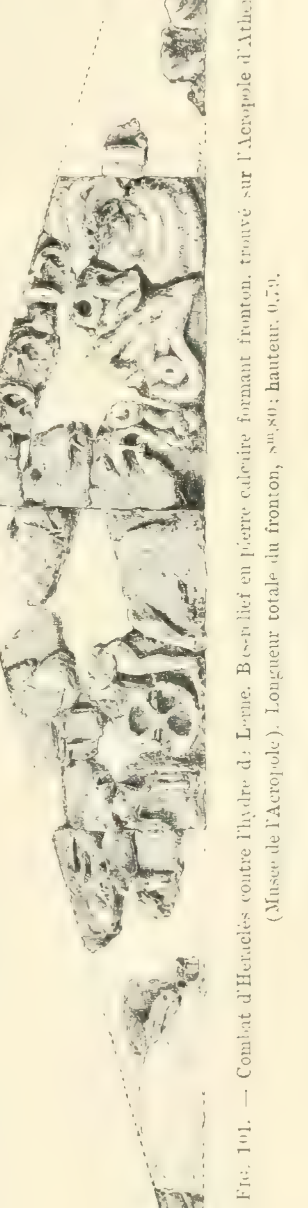


Fig. 101. — Combat d'Heraclès contre l'hydre de Lerne. Bas-relief en pierre calcaire formant fronton, trouvé sur l'Acropole d'Athènes (Musée de l'Acropole). Longueur totale du fronton, 5m,80; hauteur, 0,79.

Comment cette convention s'est-elle imposée à l'art grec? Il est naturel de penser à un emprunt fait aux arts de l'Orient. On se rappelle en effet les terres vernissées de l'Assyrie, où

1. Ces questions sont traitées avec beaucoup de netteté dans l'article cité plus haut de M. Lechat.

les parties nues, comme le costume, sont revêtues d'une teinte bleue; on évoque aussi le souvenir des figures égyptiennes d'Ipsamboul, des Ammons bleus, des Osiris verts, des images royales dont les chairs étaient peintes en bleu; en un mot, on se trouve ramené à cette polychromie de l'Orient, que M. Perrot a expliquée par l'intensité de la lumière méridionale, par la recherche de l'effet qui détache sur la blancheur du fond des figures vivement enluminées[1]. Mais si l'on ne peut nier ces analogies, elles ne suffisent pas à résoudre le problème. D'autres causes ont agi plus directement. Et d'abord, il faut, croyons-nous, admettre la survivance d'habitudes très anciennes, nées au temps de la sculpture en bois, alors que les vieux *xoana* étaient revêtus d'un bariolage purement conventionnel. « Pour des hommes à demi civilisés, écrit M. Lechat, la forme isolée, toute nue, ne satisfait point les yeux; ils ne la comprennent que sous le vêtement de la couleur. L'idole peinte et parée produit sur eux une impression plus vive. » Sans nul doute les premiers sculpteurs sur pierre avaient trouvé et respecté une tradition établie. Des raisons de métier les engageaient d'ailleurs à ne pas l'abandonner. Lorsque le travail du bois fait place à celui de la pierre, la peinture doit encore suppléer à l'inexpérience du ciseau de l'artiste et donner à l'œuvre son dernier fini. Ajoutez qu'elle dissimule les imperfections de travail inhérentes à la matière employée. Le tuf, avec son grain un peu gros, n'a ni le poli ni la délicatesse d'épiderme du marbre; il commande, comme une sorte de complément nécessaire, l'emploi de la peinture. On comprend dès lors pourquoi les sculptures en tuf sont entièrement peintes, et pourquoi l'enlumineur s'est attaché à faire disparaître sous une couche de couleur les défectuosités de la pierre.

Ainsi, la sculpture, comme l'architecture, subit les exigences des matériaux qu'elle met en œuvre; il est même intéressant de constater que, dans ces deux branches de l'art, la polychromie suit un développement parallèle. On sait que, pendant toute la période archaïque, les architectes grecs ont placé sur les parties hautes des édifices des revêtements de terre cuite richement polychromés; les temples de la

1. *Histoire de l'Art*, t. I, p. 788, cf. E. Pottier, *Revue arch.*, 1889, t. XIII, p. 31-37.

Sicile, de la Grande Grèce, les Trésors des villes grecques, à Olympie, nous ont fourni des exemples remarquables de ce genre de décoration, qui s'allie souvent à l'usage de la peinture appliquée sur le stuc dont la pierre calcaire est revêtue[1]. Un monument grec archaïque ne se comprend pas sans un grand luxe de couleurs vives. Quand le marbre remplace le tuf dans l'architecture, la polychromie tend à décroître. Il semble que les Grecs, tout en restant fidèles à une vieille tradition, aient éprouvé des scrupules devant le marbre, et se soient préoccupés surtout d'en faire valoir, par les ors et les couleurs, la blancheur éclatante et chaude. La même évolution s'accomplira dans la sculpture. Avec la statuaire en marbre, la polychromie entrera dans une phase nouvelle, et nous la retrouverons, toujours conventionnelle, mais beaucoup plus discrète, dans les statues attiques contemporaines des Pisistratides.

Les sculptures en tuf appartiennent à la première moitié du sixième siècle. Elles permettent donc de dater avec plus de précision une œuvre depuis longtemps connue, qui s'en rapproche pour le style, et qui jusqu'ici était restée isolée dans la série des sculptures attiques. C'est une statue en marbre bleuâtre de l'Hymette, communément appelée le *Moschophore*, c'est-à-dire « le porteur de veau »[2] (fig. 102). Un personnage barbu porte sur les épaules un jeune taureau qu'il tient par les pattes. Il faut quelque attention pour distinguer son vêtement, une chlaena double (χλαῖνα διπλῆ), sorte de manteau plié en deux qui couvre les épaules, laisse à nu le devant du torse, et tombe jusqu'à mi-cuisse; l'étoffe plaque sur le corps et les bords en sont indiqués seulement par de minces bourrelets. L'attitude solennelle du personnage y avait fait reconnaître tantôt un Hermès, tantôt un prêtre; mais la découverte de la base a donné à la statue son état civil. Une dédicace, gravée en lettres attiques antérieures à 550, nous apprend que le *Moschophore* se nomme Kombos (ou Rhombos) fils de Palès, et qu'il a

1. Voir les exemples que nous avons cités, *Hist. de la Céramique grecque*, p. 379 et suivantes.

2. Elle a été trouvée en plusieurs morceaux sur le versant Est de l'Acropole. Le morceau principal a été découvert en 1864. Conze, *Arch. Zeitung*, 1864, p. 169, pl. 187. La base a été retrouvée en 1887. Winter, *Mittheil. Athen*, XIII, 1888, p. 113. Pour les reproductions, voir *Musées d'Athènes*, pl. XI; Brunn, *Denkmaeler*, n° 6.

dédié sa propre image. Il s'est fait représenter dans son rôle de « maître du sacrifice », suivant l'expression phénicienne, c'est-à-dire portant la victime qu'il offre à la divinité[1]. Le sacrifice n'a duré qu'un instant; mais la statue sera un témoignage plus durable de sa dévotion. Placée près du temple, elle rappellera au dieu l'acte pieux qu'elle figure; elle en prolongera l'efficacité.

Le style ne doit pas nous surprendre, depuis que nous connaissons les sculptures en tuf. La technique est la même que dans le travail de la pierre tendre : barbe et chevelure laissées en grande partie lisses, et appelant impérieusement la peinture[2]; boucles tombantes, indiquées par des rainures verticales, où le ciseau a découpé de petits carrés, dont les angles ont été abattus. C'est un procédé qu'on retrouve à Chypre, où les sculpteurs taillent leurs statues dans la pierre calcaire. Tout au plus l'artiste a-t-il emprunté à l'art du métal la manière de traiter les yeux : dans la pupille profondément creusée, un trou plus petit jette une ombre plus intense, figurant le point noir de l'iris. Mais la simplicité du modelé, l'abus des larges méplats, attestent une filiation directe avec les sculptures en pierre poreuse. C'est le même art robuste; c'est aussi la même vérité dans le rendu des figures d'animaux, témoin le jeune taureau dont l'exécution trahit l'étude directe de la nature.

Tels sont les produits de l'art attique purement indigène, au temps où il n'a encore subi aucune influence étrangère. Les matériaux qu'il met en œuvre, le tuf, le marbre de l'Hymette, sont ceux du pays; l'usage du marbre de Paros lui est encore inconnu. Certes, cet art est bien fait pour nous déconcerter, pour déranger les idées reçues sur l'atticisme. On est surpris de trouver là, comme qualités dominantes, la vigueur parfois brutale du style, la largeur de l'exécution. Mais combien, malgré sa rudesse, l'art attique est déjà supérieur à celui de la Béotie! Loin de s'enfermer dans la répétition monotone du même

1. Pour un usage analogue à Chypre, voir Perrot, *Hist. de l'Art*, III, p. 251. Renan, *Rev. arch.*, 1879, p. 323.

2. Il n'y a aucune raison de supposer, comme le fait Overbeck, l'existence d'une sorte de calotte de bronze (κυνῆ) recouvrant la partie de la tête qui n'est pas travaillée. *Gesch. der griech. Plastik*, I, 3e éd., p. 149.

type, les sculpteurs athéniens abordent avec audace des sujets compliqués, et de grandes compositions décoratives; ils ont l'esprit chercheur



FIG. 102. — Sacrificateur portant un veau (Musée de l'Acropole). D'après Brunn, *Denkmæler der griech. ræm. Sculptur*, nº 6.

et inventif; le goût de la vérité perce déjà sous les conventions familières à tout l'archaïsme. Lorsque, sous le gouvernement de Pisistrate et de ses fils, Athènes sera devenue le rendez-vous des artistes étrangers, lorsque les maîtres de Chios et de l'Ionie s'y rencon-

treront avec ceux du Péloponnèse, les Attiques gagneront rapidement à leur contact les qualités qui leur manquent encore. Surtout, en les initiant à la technique du marbre, en leur faisant connaître les types élégants créés dans les ateliers de Chios, les maîtres insulaires exerceront sur eux une action puissante et décisive. Ce sera comme une rupture complète avec les traditions de la sculpture indigène, encore tout imbue des habitudes de travail chères aux anciens « imagiers ». Avec la seconde moitié du VIe siècle commencera pour l'art attique une période de brillante floraison, que nous étudierons plus loin dans toute son unité.



Fig. 103. — Gorgoneion trouvé sur l'Acropole d'Athènes.

CHAPITRE IV.

LE PÉLOPONNÈSE ET LA SICILE.

§ 1. — CORINTHE, SICYONE, ARGOS.

Rien de plus obscur que l'histoire de la sculpture primitive dans le Péloponnèse. Les traditions sont contradictoires, et nous ne possédons pas pour ces régions des séries nettement classées, comme nous en avons trouvé en Béotie et en Attique. Parfois même les monuments font complètement défaut. Il en est ainsi pour Corinthe, dont l'activité industrielle et la richesse commerciale sont pourtant attestées par l'abondance de ses produits céramiques. Les textes eux-mêmes nous renseignent fort mal. L'histoire bien connue du potier sicyonien Boutadès, établi à Corinthe, nous reporte au VII[e] siècle, presque en pleine légende. C'est un conte charmant que nous a conservé Pline [1]. Faut-il rappeler la fille du potier traçant sur le mur la silhouette de son amant prêt à partir; Boutadès remplissant d'argile ces contours, et modelant ainsi un bas-relief pieusement conservé par les Corinthiens dans le Nymphaion, jusqu'au sac de la ville par Mummius? Si l'on veut attacher à ce récit une valeur historique, on reconnaîtra qu'à Corinthe, centre de l'industrie du bronze, le modelage en terre a dû se développer de bonne heure. Toutefois, de cette école de bronziers, qui, au VI[e] siècle, fournissait à Corinthe ses articles d'exportation pour la Sicile et l'Étrurie, nous ne connaissons qu'un nom, celui d'Eucheiros,

1. *Nat. hist.*, 34, 151, 152.

le maître de Cléarkhos de Rhégion, disciple lui-même des Laconiens Syadras et Khartas [1].

Au moins pouvons-nous retrouver, dans une colonie de Corinthe, un important spécimen de la sculpture en ronde-bosse. A Corfou, l'ancienne Corcyre, des fouilles pratiquées en 1843 à l'entrée du faubourg de Kastradhis, ont amené la découverte d'une lionne en pierre calcaire, tout près d'un tombeau qu'une inscription archaïque désigne comme étant la sépulture de Ménékratès. Transportée au palais royal de Corfou, cette sculpture décore aujourd'hui l'entrée d'une des salles de réception (fig. 104) [2]. Si, comme il est permis de le croire, la lionne surmontait le tombeau de Ménékratès, à titre d'emblème de protection funéraire,

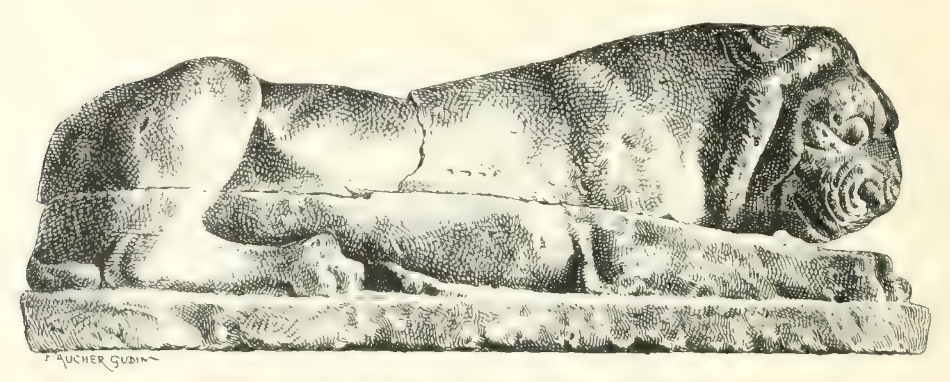


Fig. 104. — Lionne en pierre calcaire, trouvée à Corfou (Palais royal de Corfou).

elle se trouverait datée avec quelque certitude ; elle prendrait place entre les années 570 et 540 environ. Les caractères de style ne démentent pas cette date. Il est visible que l'artiste travaille d'après un modèle de convention, et l'influence égyptienne se fait sentir dans l'attitude, dans le modelé uni qui procède par plans très simplifiés. Seulement, la pose de la tête un peu inclinée à droite, le travail énergique du mufle, où la peau se fronce autour des narines et de la gueule entr'ouverte, attestent de la part du sculpteur un effort personnel. Rapprochée des lions de Milet, la lionne de Corfou nous montre bien quels sont encore dans la première

1. Pausanias, VI, 4, 4.

2. Elle a été reproduite pour la première fois dans les *Comptes rendus de l'Académie des Inscriptions*, 1876, p. 271, avec une lettre de M. Albert Dumont. Cf. Riemann, *les Iles Ioniennes, Corfou*, 1879 p. 23 et 41.

moitié du VI[e] siècle les modèles des « animaliers » grecs, et comment, à bien des égards, ceux-ci font plus d'un emprunt à l'art égyptien.

L'école d'Égine, que des affinités manifestes, et une prédilection marquée pour l'art du bronze rattachent au Péloponnèse, ne nous est guère mieux connue pour la période primitive. Elle est représentée par un seul nom, celui de Smilis, fils d'Eukleidès ; encore l'origine éginète de Smilis est-elle contestée, car certains critiques en font un Samien, établi à Égine [1]. En tout cas, ses rapports avec Samos sont certains. Contemporain de Rhœcos et de Théodoros, il participe aux travaux de l'Héraion [2], et c'est lui qui exécute pour le sanctuaire samien la statue de Héra destinée à remplacer le *xoanon* primitif. Les monnaies de l'île, frappées à l'époque impériale, nous montrent la statue du vieux maître, coiffée du polos, les mains soutenues par des supports, le corps surchargé de vêtements et d'ornements (fig. 105) [3].



Fig. 105. — La Hera de Smilis. Monnaie de Samos.

Pour l'étude qui nous intéresse avant tout, celle de l'histoire des écoles, un fait important mérite d'être relevé. L'art du bronze, qui fera la gloire de l'école éginète, ne s'introduit dans l'île qu'assez tard. Smilis, dont la période d'activité peut se placer vers 580, n'est pas cité parmi les bronziers, et paraît travailler surtout le bois et les métaux précieux. La Héra de Samos est en bois [4]. Une autre œuvre de Smilis, le groupe des Heures, conservé dans l'Héraion d'Olympie [5] est exécutée en or et ivoire, suivant la technique de la statuaire chryséléphantine. Et lorsque, vers 544, les Éginètes placent dans l'Altis d'Olympie la statue de leur compatriote, l'Olympionique Praxidamas, le sculpteur emploie encore le bois de cyprès [6]. Quels maîtres

1. Kuhnert, *Jahrbücher für Philologie*, XV[e] suppl., p. 218. Voir sur Smilis, les textes réunis par Overbeck, *Schriftquellen*, n[os] 340-344, et Brunn, *Gesch. der griech. Künstler*, I, p. 26.

2. C'est ainsi que M. Klein interprète le texte de Pline (*Nat. Hist.*, 36, 90) où il est question du labyrinthe de Lemnos. *Arch. epigr. Mittheil. aus Œsterreich*, IX, p. 181.

3. Overbeck, *Griech. Kunstmythologie*, II, p. 12 et suiv. *Munztafel*, I, n° 17.

4. Ἔργον ξοϊκόν, au dire de Callimaque, cité par Eusèbe, *Præparat. evangel.*, III, 8.

5. Pausanias, V, 17, 1.

6. Pausanias, VI, 18, 5.

enseigneront donc aux Éginètes les procédés de la fonte et la technique perfectionnée du bronze? Les rapports d'Égine avec Samos permettent sans doute de les désigner : ce sont les artistes de la Grèce orientale [1].

Il est impossible, en effet, de méconnaître les influences qui, dans la première moitié du VI[e] siècle, agissent de l'est à l'ouest. Le Péloponnèse subit l'action d'un courant venant de l'Ionie, des îles, et surtout de la Crète. Les sources anciennes signalent, comme un fait capital, l'arrivée, dans la péninsule, de deux maîtres crétois, Dipoinos et Skyllis ; elles leur attribuent une longue lignée de disciples. Si l'on en croit Pausanias [2], les Crétois seraient des élèves de Dédale, voire même ses fils, nés de son mariage avec une femme de Gortyne. Mais aucune raison sérieuse n'interdit de leur attribuer une réalité historique. Pline donne la date de leur principale période d'activité; il la place vers 580, et laisse entendre qu'ils étaient déjà célèbres avant l'avènement de Cyrus au trône de Perse, c'est-à-dire avant 560 [3]. Suivant un texte, d'ailleurs fort obscur, de l'historien arménien Moïse de Khorène, Crésus aurait possédé une de leurs œuvres, un Héraclès en bronze doré, enlevé par Cyrus après la prise de Sardes [4]. Sans entrer dans le détail des controverses que soulève la chronologie des maîtres crétois, nous pouvons, avec les plus récents critiques, accepter cette date de 580 comme celle où commence leur tournée artistique dans le Péloponnèse [5]. Essayer de reconstituer, à l'aide de quelques textes, le voyage des Crétois, serait un jeu d'esprit. Tout au plus peut-on se représenter les deux « imagiers » nomades colportant de ville en ville leurs outils et leur matériel, séjournant là

1. Cf. Studniczka, *Rœm. Mittheil.*, 1887, p. 109.

2. Pausanias, II, 15, 1.

3. Pline, *Nat. Hist.*, 36, 9.

4. Moïse de Khorène, *Hist. Armen.*, II, 12, p. 103, éd. Guil. et Georg. Whiston, Londres, 1736. Overbeck, *Schriftquellen*, n° 326. Cf. Pol Nicard, *Mémoires de la Société des Antiquaires de France*, t. XXXVIII, 1877.

5. Voir Brunn, *Griech. Künstler*, I, p. 49 ; Petersen, *De Cerere Phigalensi atque de Dipoeno et Scyllide, Programm zum Stiftungsfeste der Univers, in Dorpat*, 1874 ; Urlichs, *Die Anfange der griech. Kunstlergeschichte*. Overbeck, *Rhein. Museum*, 1886, p. 67-72 ; Klein, *Arch. epigr. Mittheil. aus Œsterreich*, V, 1881, p. 93 et suiv. ; C. Robert, *Arch. Marchen*, dans les *Philolog. Untersuchungen* de A. Kiessling et U. von Wilamowitz-Mœllendorff, X, 1886, *Die Dædaliden*, p. 1-27. On trouvera dans ce dernier article une critique très pénétrante des sources.

où les retiennent d'importantes commandes, sculptant pour les temples des statues de culte et des ex-voto, faisant école, et enseignant aux artistes indigènes les procédés familiers aux Dédalides, c'est-à-dire le travail du bois incrusté d'or et d'ivoire.

C'est à Sicyone surtout que les Crétois trouvent accueil. Au VIe siècle, sous la tyrannie des Orthagorides, Sicyone était devenue une ville riche et prospère ; elle avait, à n'en pas douter, une industrie locale, héritière peut-être des traditions laissées en Argolide par l'art mycénien. Peu de temps après l'année 648, l'Orthagoride Myron consacrait à Olympie, dans le Trésor des Sicyoniens, une œuvre remarquable, monument commémoratif d'une victoire olympique : c'était un petit temple en bronze de style dorique, une sorte de châsse, que les pèlerins pouvaient encore admirer au temps de Pausanias [1]. Peut-être est-ce sous Clisthènes, le plus brillant parmi les successeurs de Myron, que les Crétois arrivent à Sicyone. Le moment était d'ailleurs favorable pour l'exécution de travaux d'art. Champion de Delphes dans une guerre heureuse contre Crisa, vers 590, Clisthènes venait de célébrer bruyamment sa victoire par des fêtes, par l'érection d'un grand portique de marbre ; les embellissements de la ville appelaient le concours d'habiles artistes. On peut donc, sans témérité, établir un rapport chronologique entre les travaux de Clisthènes et la présence à Sicyone des maîtres Crétois. Grâce à ces derniers, les temples de l'antique Acropole d'Epopeus s'enrichissent de nouvelles statues de culte : un Apollon, une Artémis, une Athéna, plus tard frappée de la foudre [2], prennent place dans les principaux sanctuaires de la ville.

Pline raconte qu'à la suite de démêlés avec les Sicyoniens, Dipoinos et Skyllis durent quitter la ville, et qu'il fallut, pour les rappeler, l'intervention de la Pythie. Pendant cet exil volontaire, ils se seraient réfugiés en Étolie et c'est alors qu'ils auraient travaillé pour Ambracie. Quoi qu'il en soit, nous trouvons les traces de leur activité dans toute

1. Pausanias, VI, 19.

2. O. Müller avait proposé de voir dans ces trois statues un groupe représentant la dispute du trépied de Delphes (*Kleine deutsche Schriften*, II, p. 634). Nous nous rallions à l'opinion plus vraisemblable de M. Von Rohden qui y reconnaît des statues de culte : *Arch. Zeitung*, 1876, p. 123.

la région de l'Argolide, à Cléones, à Tirynthe, à Argos où ils exécutent pour le temple des Dioscures une série de figures formant un groupe : les Dioscures avec leurs chevaux, leurs femmes Hilaeira et Phoebé, leurs fils, Anaxis et Mnasinous[1].

Aucune description détaillée ne nous permet d'entrevoir le type de ces statues[2]. Quant à la technique, s'il fallait en croire Pline, nous devrions songer à des statues de marbre. L'écrivain latin cite en effet Dipoinos et Skyllis, avec les maîtres de Chio, comme des sculpteurs sur marbre; ils se seraient même illustrés les premiers dans le travail du Paros[3]. Mais l'exactitude de ce témoignage a été contestée, non sans raison. Tout nous porte à croire que les Crétois mettaient en œuvre le bois, l'or, et l'ivoire, et qu'ils sont les vrais précurseurs, en Grèce, de la statuaire chryséléphantine. Dans le groupe d'Argos, toutes les figures étaient sculptées en ébène; les chevaux seuls étaient rehaussés par des incrustations d'ivoire[4].

Au reste, la preuve se fait d'une autre manière. Nous voyons l'école des Crétois pratiquer la même technique. A Sparte, leurs disciples travailleront le bois de cèdre. Deux autres artistes, d'origine inconnue, mais formés par eux, Tektaios et Angélion, suivent leurs traditions dans une statue célèbre d'Apollon, exécutée pour le temple de Délos. Nous savons, grâce à des fragments d'inventaire retrouvés par M. Homolle, que l'or y entrait en quantités considérables[5]; on imagine volontiers que la statue était en bois, et revêtue de feuilles d'or. Si

1. Pausanias, II, 22, 5. Sur ces premiers essais de groupes statuaires, voir Bruno Sauer, *Die Anfänge der statuarischen Gruppe*. Leipzig, 1887.

2. C'est seulement par hypothèse que nous sommes tenté de reconnaître l'Apollon des maîtres Crétois sur une monnaie de Sicyone du temps d'Alexandre. Dans le champ est une figure nue, conforme au type que nous avons étudié en Béotie. Percy Gardner, *Types of greek Coins*, pl. XIV, n° 31.

3. *Nat. Hist.*, 36, 9, 11. « Marmore sculpendo primi omnium inclaruerunt. » Pour la critique de ce texte, voir Klein, *Arch. Mittheil. aus Œsterreich*, V, 1881, p. 87.

4. Il est à peine besoin de mentionner le texte plus que suspect de Cedrenus (*Compend. Histor.*, p. 322 B) qui attribue aux Crétois une statue d'Athéna en émeraude envoyée par Sésostris à Cléobulos de Lindos. Cf. Zucker (*Neue Jahrbücher für Philologie*, 1888, p. 785-797) qui y voit une statue de Neith-Athéna envoyée aux Lindiens par Amasis.

5. *Bull. de corresp. hellén.*, VI, 1882, p. 128. « Lingot d'or provenant de la statue d'Apollon, 98 drachmes 1/2. » Sur la statue de Délos, voir Overbeck, *Schriftquellen*, n[os] 334-337, et *Griech. Kunstmythologie*, V, p. 21. Le type est reproduit sur des tétradrachmes attiques, au nom des magistrats monétaires Sokratès et Dionysodoros. Cf. Beulé, *Monnaies d'Athènes*, p. 364; Overbeck, *ouv. cité*, *Münztafel* I, n[os] 17-18. La monnaie que nous reproduisons ci-joint appartient au Cabinet des médailles.

l'on en juge par les monnaies attiques où la statue délienne est reproduite, l'œuvre elle-même dénotait déjà un style assez avancé. Le dieu était debout, mais non plus inerte comme les anciennes figures béotiennes étudiées plus haut. Les bras repliés, les mains portées en avant suivant le type des « Apollons de la seconde manière », il soutenait de la main gauche trois statuettes représentant les Kharites avec leurs instruments de musique; la main droite tenait l'arc (fig. 106)[1]. Les maîtres auxquels on prête des disciples aussi habiles ne sont certes pas des personnages de légende. Malgré tant d'opinions contradictoires, nous avons le droit de reconnaître, dans les deux sculpteurs crétois, les pères de cette sculpture chryséléphantine qui donnera à la Grèce les chefs-d'œuvre de Phidias, le Zeus Olympien et l'Athéna Parthénos.



Fig. 106. — L'Apollon de Tektaios et Angélion. Monnaie d'Athènes.

Argos, si puissante au VII[e] siècle sous la royauté de Phidon, longtemps maîtresse de la péninsule argolique, était trop prospère pour ne pas rivaliser avec Sicyone au point de vue des industries d'art. On a vu qu'elle fait accueil aux Crétois. Vers le même temps, elle possède, suivant toute vraisemblance, une école indigène. Lorsque, peu après l'année 520, deux Argiens, Eutélidas et Khrysothémis, exécutent pour Olympie la statue de l'Arcadien Damarétos vainqueur à la course armée, ils prennent soin d'indiquer leur filiation artistique; ils se qualifient d' « Argiens, ayant appris leur art de leurs prédécesseurs »[2]. Nous ignorons malheureusement les noms de ces vieux maîtres, premiers et lointains précurseurs de la brillante école qui produira Agélaïdas et Polyclète. Quelques monuments nous apprennent seuls que, de bonne heure, l'art du bronze est en faveur dans les ateliers d'Argos.

Dans la masse d'ex-voto que renfermaient, à Olympie, les couches les plus profondes du sol, on distingue toute une série de reliefs en bronze travaillés au repoussé. Ce sont des plaques rectangulaires, mesurant environ 0^{m},48 sur 0^{m},50, et qui avaient servi à décorer des

1. Les deux griffons dont la statue est accostée sont une addition plus récente.
2. Pausanias, VI, 10, 4.

meubles ou des coffrets de bois[1]. Les sujets s'encadrent entre des ornements d'un type uniforme; sur les côtés une tresse, en haut et en bas une bande recoupée de métopes. Sans doute ces bronzes ont la même origine, et une inscription en alphabet argien du sixième siècle, gravée sur l'un d'eux, permet de désigner Argos comme le centre de la fabrication. Ce relief est celui-là même que reproduit notre figure 107.

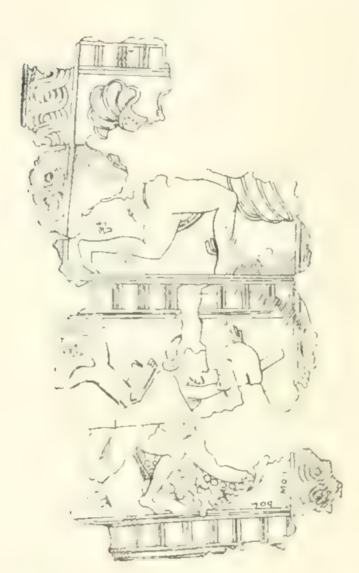


Fig. 107. — Héraclès luttant contre le vieillard de la mer. Relief de bronze trouvé à Olympie.

On y reconnaît à première vue un thème déjà traité sur la frise d'Assos et dans les frontons en tuf de l'Acropole d'Athènes. Héraclès, le carquois au dos, lutte contre un dieu marin à buste humain et à queue de poisson; c'est, nous apprend l'inscription, le « vieillard de la mer » (ἅλιος γέρων), proche parent de la Derkéto des Phéniciens, et assimilé à Triton dans les traditions grecques[2]. Que ce sujet, sémitique d'origine, soit entré de bonne heure dans le répertoire hellénique, cela n'est pas douteux; on le trouve déjà sur une de ces gemmes que nous avons rattachées à la période mycénienne, et le bronzier d'Argos n'a eu qu'à imiter un modèle courant. Si cette plaque appartient, comme nous le croyons, au milieu du sixième siècle, on peut attribuer une date un peu plus récente au relief ajouré qui montre Héraclès tirant de l'arc[3] (fig. 108). Le héros n'est pas encore affublé de la dépouille du lion néméen comme dans les monuments d'un style plus avancé; vêtu seulement d'une courte tunique, il décoche une flèche. L'attitude agenouillée ne manque pas de justesse; le travail est

1. Ces reliefs de bronze ont été étudiés par E. Curtius : *Das arch. Bronzerelief aus Olympia*, *Abhandlungen der berl. Akad.* 1880, p. 12 et suiv. Cf. Furtwaengler, *Die Bronzefunde aus Olympia*, pp. 91 et suivantes. Pour les reproductions, voir : *Ausgrabungen aus Olympia*, IV, pl. 25 B. 1-4. et *Olympia*, *Die Bronzen*. Pour l'interprétation des sujets, cf. Milchhoefer, *Anfänge der Kunst in Griechenland*, p. 184 et suivantes.

2. *Olympia*, *Die Bronzen*, pl. XXXIX, p. 102.

3. *Ausgrab. aus Olympia*, IV, pl. 20 *a*. *Olympia*, *Die Bronzen*, pl. XL, p. 106.

très fin et atteste que les bronziers d'Argos possèdent à fond la technique de leur art.

Argos exportait certainement au dehors ces produits de son industrie. Des bronzes repoussés, analogues pour la technique et le décor à ceux d'Olympie, ont été trouvés à Dodone [1], et jusqu'en Étrurie ; c'est une hypothèse vraisemblable que de les attribuer à une fabrication argienne. Mais quels ont été les premiers modèles, et sous quelles influences cette industrie s'est-elle développée en Argolide ? Si l'on considère la technique, on observe de grandes ressemblances entre le relief d'Héraclès et la plaque de Crète reproduite dans un précédent chapitre [2] ; c'est le même procédé, qui consiste à ajourer le fond, en réservant seulement la silhouette de la figure. D'autre part certains sujets, comme Prométhée, comme un petit cavalier juché sur un grand cheval, se retrouvent sur des vases peints apparentés à la fabrique rhodienne, et dont le lieu d'origine peut être cherché dans les colonies grecques d'Afrique, à Cyrène ou à Naucratis [3]. Pour la technique et la décoration, c'est donc vers Rhodes et la Crète que nous nous trouvons ramenés. Ici encore, il semble qu'on puisse constater un courant d'influence ayant son point de départ dans la Grèce orientale.



FIG. 108. — Heraclès tirant de l'arc. Relief de bronze ajouré (Musée d'Olympie).

1. Carapanos, *Dodone et ses ruines*, pl. 16, 2, 3.
2. Livre I, ch. III, p. 99, fig. 49.
3. Voir E. Pottier, dans Dumont et Chaplain, *les Céramiques de la Grèce propre*, I, p. 293.

§ 2. — LA LACONIE ET L'ÉLIDE.

Au sud du Péloponnèse, dans la vallée de l'Eurotas, grandit une école qui jette tout son éclat au VI[e] siècle, pour se perdre, au siècle suivant, dans une singulière obscurité : c'est l'école de Sparte. Assurément la fière cité dorienne ne peut rivaliser pour le luxe et pour l'apparence extérieure avec les brillantes villes grecques de l'Ionie. La « ville aux larges voies où règne la justice », comme l'appelle le poète Terpandre, ressemble plus à une grande bourgade qu'à la capitale d'un État puissant; même au temps de la guerre du Péloponnèse, elle conserve son aspect austère et simple [1]. Mais, en dépit des apparences, elle n'en est pas moins la première ville du Péloponnèse. Si ses armées la rendent redoutable, elle dispose encore de l'autorité morale; gardienne des traités qui protègent le grand sanctuaire national d'Olympie, elle fait la loi dans la vallée de l'Alphée; elle est vraiment le centre politique de la péninsule.

Ce serait aujourd'hui un lieu commun que de prétendre réhabiliter l'art laconien [2]. Personne ne songe plus à contester que Sparte ait possédé au VI[e] siècle une école très active. On y travaille le bronze, et peut-être la présence du Samien Théodoros, qui vient à Sparte pour construire la Skias, contribue-t-elle à y développer cette technique. Hérodote mentionne une œuvre remarquable des bronziers laconiens, à savoir un cratère de bronze de la contenance de trois cents amphores, orné jusqu'aux bords de zones d'animaux en relief [3]. Destiné à Crésus, le cratère n'arriva pas jusqu'en Lydie; il fut pris en mer par des pirates samiens, ou peut-être vendu à Samos par les envoyés de Sparte, qui apprirent en débarquant la prise de Sardes et la ruine du royaume lydien. L'œuvre est donc exactement datée; elle est un peu antérieure à l'année 546.

Un nom représente pour nous cette école indigène, vouée à l'art du métal : nous voulons parler de Gitiadas, à la fois poète, architecte et

1. Thucydide, I, 10.

2. Beulé s'en était déjà fait le défenseur convaincu. *Études sur le Péloponnèse*, Paris, Didot, 1855.

3. Hérodote, I, 70. Cf. Purgold, *Annali dell' Inst.*, 1883, p. 187.

sculpteur. Malheureusement, rien n'est moins certain que la date de sa période de production [1]. On voyait, il est vrai, dans un temple d'Amyclæ deux trépieds de style ancien exécutés par lui et consacrés après les guerres de Messénie, c'est-à-dire après 628 [2]; mais combien d'années s'étaient écoulées entre ces événements et la dédicace des trépieds ? Nous ne savons pas mieux à quel moment Gitiadas restaura et décora un vieux sanctuaire d'Athéna dans sa ville natale. Cette décoration, qui valut à la déesse le surnom « d'Athéna à la maison d'airain » (*Khalkiœcos*) comportait une série de bas-reliefs en bronze repoussé, fixés par des rivets aux murs de la cella; sur ces plaques se déroulaient les scènes familières à l'imagerie grecque : les exploits d'Héraclès et des Dioscures, la naissance d'Athéna, Amphitrite et Poseidon apportant à Persée les talonnières, Héphaistos délivrant Héra suspendue dans les airs par l'ordre de Zeus [3]. Au centre de la cella, et en parfaite harmonie avec cette décoration austère, se dressait la statue de la déesse, dans une attitude guerrière, le bas du corps disparaissant sous une gaîne formée de bandes de métal couvertes de reliefs; c'est ainsi que nous la montre une monnaie de Sparte frappée sous l'empereur Gallien [4] (fig. 109). A vrai dire, Gitiadas ne faisait que remettre en vigueur un genre de décoration métallique autrefois emprunté à l'Asie par l'art mycénien; c'était presque une tradition locale qu'il recueillait. Aussi bien, si nous voulons nous représenter son œuvre, c'est aux monuments orientaux qu'il faut nous adresser, et les belles portes de Balawat, avec leurs bas-reliefs de bronze figurant les exploits de Salmanazar II, peuvent nous donner une idée du mode de décoration adopté par le bronzier de Sparte [5].



Fig. 109. — Athena Khalkiœcos. Monnaie de Sparte.

1. La date de 155 proposée par Brunn (*Griech. Kunstler*, I, p. 114) nous parait beaucoup trop basse. Cf. sur Gitiadas, Welcker, *Kleine Schriften*, III, 533 ; Klein, *Arch. epigr. Mittheil. aus Œsterreich*, IX, p. 169-170.

2. Pausanias, III, 18, 7 ; IV, 14, 2.

3. Pausanias, III, 17, 2. Cf. pour la scène de la naissance d'Athéna, *Revue des Études grecques*, 1889, p. 97, note de O. Rayet publiée par S. Reinach.

4. Imhoof Blumer et Percy Gardner, *Numismatic commentary on Pausanias*, *Journal of Hell. Studies*, VIII, 886, p. 62, n° 8, pl. LXV, n° XIII. Il est difficile de decider si la statue était aussi l'œuvre de Gitiadas.

5. Au British Museum. Cf. Perrot et Chipiez, *Hist. de l'art*, II, p. 620.

Peut-être est-ce même un argument assez sérieux pour ne pas abaisser outre mesure la date de son activité. Gitiadas paraît appartenir encore à la première moitié du VIe siècle.

Outre l'art du bronze, l'école laconienne pratique la sculpture sur bois et la statuaire chryséléphantine. Les deux Crétois Dipoinos et Skyllis y trouvent des adeptes, et leurs élèves continuent brillamment leurs traditions. A Olympie, les artistes de Sparte faisaient fort bonne figure. Les Mégariens y conservaient, dans leur Trésor, une œuvre remarquable du Laconien Dontas : un bas-relief en bois de cèdre incrusté d'or, représentant la lutte d'Héraclès contre Achéloos [1]. Le trésor d'Épidamne renfermait un groupe en bois de cèdre, exécuté par Hégylos et par son fils Théoklès ; une suite de figures représentaient Atlas soutenant le ciel, en présence d'Héraclès et des cinq Hespérides. Suivant le système familier aux maîtres archaïques, les statues ne formaient pas un groupe lié ; aussi les Éléens purent-ils sans difficulté transporter dans l'Héraion les cinq Hespérides de Théoklès [2]. C'est aussi dans l'Héraion que se trouvait la Thémis de Dorykleidas ; la technique de cette statue, faite d'or et d'ivoire, attestait que l'enseignement des Crétois avait porté ses fruits [3].

Les étrangers eux-mêmes trouvent accueil dans la vallée de l'Eurotas. Après la prise de Sardes et la conquête de l'Ionie par les Perses, un Ionien de Magnésie du Méandre, Bathyclès, émigre à Sparte avec tout son atelier [4]. Il y exécute une œuvre considérable, un trône destiné à la statue de culte du temple d'Apollon, à Amyclæ. Cette statue était une vieille idole primitive, de style barbare ; elle se composait d'une énorme colonne de bronze, à laquelle on avait ajusté une tête, deux pieds et deux bras, l'un tenant l'arc, l'autre brandissant une lance. Ainsi la reproduit une monnaie de Sparte, frappée au temps d'Antigone Doson, et qui montre, au pied de la colonne, un bouc et des

1. Pausanias, VI, 19, 12. Peut-être faut-il attribuer aussi à Dontas une Athéna armée, Paus. VI, 17, 1. Sur ces textes controversés, voir : Brunn, *Griech. Künstler*, I, p. 47. C. Robert, *Arch. Märchen*, p. 111.

2. Pausanias, VI, 19, 8.

3. *Id.*, V, 17, 1.

4. C'est l'hypothèse adoptée par Brunn (*Griech. Künstler*, I, p. 52), qui place entre 548 et 540 l'arrivée à Sparte de Bathyclès. Cf. Overbeck, *Griech. Plastik*, I, 3e éd., p. 74. O. Rayet, *Milet et le golfe Latmique*, I, p. 154.

aphlastes de vaisseau [1] (fig. 110). Très vénérable par sa haute antiquité, cette grossière image perpétuait peut-être le souvenir d'un ancien culte phénicien [2]. Le trône de Bathyclès l'entourait de trois côtés ; le siège était remplacé par une série de stalles séparées, et au centre de l'espace laissé vide, la statue se dressait sur une base en forme d'autel. Tels sont, avec la nomenclature des sujets figurés sur le trône, les seuls détails précis que nous ait laissés Pausanias ; aussi, après avoir maintes fois exercé la sagacité des érudits, la restitution du monument demeure-t-elle un problème insoluble [3]. Nous ignorons l'essentiel, c'est-à-dire la matière employée par Bathyclès, et c'est seulement par hypothèse qu'on peut songer à un travail de placage ou d'incrustation sur bois. Nous ignorons encore la disposition des sujets notés par le voyageur grec ; c'étaient, affirme-t-il, des motifs fort connus ; on retrouvait là les thèmes familiers à l'industrie décorative : les exploits d'Héraclès, de Persée, de Bellérophon, de Thésée; des légendes divines, comme l'enlèvement des filles d'Atlas par Poseidon et par Zeus ; des scènes homériques, les funérailles d'Hector, un chœur de danseurs phéaciens, le combat d'Achille contre Memnon. Le sujet le plus original représentait le chœur des ouvriers magnésiens qui avaient accompagné Bathyclès. Toutes ces scènes étaient traitées dans le goût ionien ; aussi est-ce aux œuvres de la céramique ionienne qu'il conviendrait d'en demander le commentaire



FIG. 110. — Apollon Amykléen. Monnaie de Sparte.

1. Percy Gardner, *Types of greek coins*, pl. XV, n° 28. L'identification a été contestée. M. Furtwaengler y voit plutôt l'Aphrodite armée, honorée à Cythère, à Sparte et à Corinthe : *Lexikon* de Roscher, p. 408. Nous suivons l'interprétation de MM. Imhoof Blumer et Percy Gardner : *Journal of Hellen. Studies*, VII, 1886, p. 63, n° 9.

2. Tout au moins nous savons que Chypre possédait un sanctuaire d'Apollon Amyclaios, dont les Phéniciens traduisaient le nom par celui de Reschef Mikal. Inscription bilingue d'Idalion, *Corpus inscr. semiticarum*, n° 89, p. 104, Cf. Heuzey, *Catal. des fig. du Louvre*, p. 138. Ph. Berger, *Acad. des Inscr.*, 1er avril 1887.

3. Beaucoup de ces travaux, comme celui de Heyne (*Antiquar. Aufsaetze*, I, 1-115), n'ont plus aujourd'hui qu'un intérêt de curiosité. La restitution de Quatremère de Quincy (*Jupiter Olympien*, pl. VI-VII, p. 196, cf. V. Duruy, *Hist. des Grecs*, I, p. 351) mérite d'être signalée, bien que le style des figures ne concorde pas avec la date de Bathyclès. Voir encore Watkiss Lloyd, *Museum of classical Antiquities*, II, p. 132, Welcker, *Zeitschr. für Gesch. und Ausl. der ant. Kunst*, p. 280 ; cf. Pyl, Boetticher, Rühl, *Arch. Zeit.*, 1852, pl. XLIII ; 1853, pl. LIX ; 1854, pl. LXX ; Brunn, *Rhein. Mus.*, V, p. 325 ; Klein, *Arch. epigr. Mittheil. aus Oesterreich*, IX, p. 150.

figuré. Tel vase de Chalcis, qui nous montre le combat d'Héraclès contre Géryon, pourrait servir à illustrer la description de Pausanias[1].

On le voit, les textes s'accordent pour témoigner de l'activité féconde dont la vallée de l'Eurotas est le théâtre. Fort heureusement, nous possédons encore des témoignages plus précis, et grâce aux monuments conservés, nous pouvons nous faire une idée du style et de la manière qui prévalent dans les ateliers de Sparte. Notre figure 111 met sous les yeux du lecteur un des plus curieux spécimens de l'ancien art laconien. C'est une stèle sculptée en relief, trouvée en 1877 par MM. Dressel et Milchhoefer dans la maison d'un paysan de Khrysapha, petit village situé à trois lieues de Sparte. Après avoir appartenu à la collection de M. de Sabouroff, ministre de Russie à Athènes, le monument a passé au musée de Berlin[2]. Aucun cadre n'entoure la stèle, très irrégulièrement taillée dans une plaque de marbre gris-bleu de Laconie; la partie inférieure, à peine dégrossie, servait à l'enfoncer dans le sol. Ce détail suffirait seul à indiquer un monument votif. Mais on sait, par surcroît, que le bas-relief provient d'un tumulus élevé sur un emplacement consacré à Hermès Chthonien[3] et qu'il a, par suite, un caractère funéraire; suivant l'opinion la plus vraisemblable, c'est un ex-voto offert à un couple de défunts, héroïsés sous les traits de deux divinités[4].

Le couple est assis dans une attitude solennelle; mais le sculpteur ayant représenté de profil le trône à dossier droit et à pieds terminés en pattes de lion, il est impossible de dire si le siège est unique ou

1. Dumont et Chaplain, *les Céram. de la Gr. propre*, I, p. 279, n° 5. Un des sujets traités par l'artiste, celui de Mégapenthès et de Nicostratos montés sur un seul cheval, peut être rapproché d'un bronze archaïque de Grumentum. *Mon. ined.*, V, pl. 4, et F. Marx, *Arch. Zeitung*, 1885, p. 271.

2. Il a été décrit par MM. Dressel et Milchhœfer, dans leur catalogue des Antiquités de Sparte : *Die antiken Kunstwerke aus Sparta und Umgebung*, *Mittheil. Athen*, II, p. 303, n° 7, et pl. XX, XXI. La meilleure reproduction a été donnée par M. Furtwaengler, *Collection Sabouroff*, pl. I. Cf. pour la bibliographie, Wolters, *Gipsabgüsse*, p. 29, n° 58.

3. On y a trouvé une pierre à peine dégrossie portant l'inscription Ἑρμᾶνος. *Mittheil. Athen*, II, p. 434. Roehl, *Inscriptiones graecae antiquissimæ*, 60.

4. L'interprétation du bas-relief a soulevé de nombreuses discussions. M. von Sallet propose d'y voir des personnages divins, Asclépios et Hygie, *Zeitschrift fur Numismatik*, X, 1882, p. 171. M. Milchhoefer y avait reconnu d'abord deux divinités chthoniennes, Hades et Perséphoné (*Mittheil. Athen*, II, p. 459). Il est revenu depuis à l'opinion soutenue par M. Furtwaengler (*Mittheil. Athen*, VII, p. 162, *Collection Sabouroff*, notice de la pl. I), qui voit ici un ex-voto à des morts héroïsés. Voir Milchhoefer, *Mittheil. Athen*, IV, p. 163, *Arch. Zeitung*, 1881, p. 293.

double. Le héros est vêtu d'un costume d'apparat, sandales, longue tunique, manteau rejeté sur l'épaule gauche, derrière laquelle apparaît l'extrémité de l'étoffe; les boucles de sa chevelure frisée retombent sur les épaules comme des chapelets de perles. Le visage regarde bien



FIG. 111. — Bas-relief funéraire, trouvé à Khrysapha, en Laconie (Musée de Berlin). Hauteur totale, $0^{m},87$.

en face. Tandis que la main droite se porte en avant par un geste bienveillant, la gauche tient un canthare, emblème des biens terrestres que la protection du mort assure aux survivants. La morte héroïsée tient d'une main la pomme de grenade, le fruit offert aux défunts dans les banquets funèbres, et de l'autre elle relève son voile, esquissant

ainsi gauchement le geste gracieux et noble que Phidias prêtera à Héra, sur la frise du Parthénon; ses pieds sont chaussés de bottines à bouts retroussés, suivant la mode asiatique. Devant le couple sont deux adorants, représentés avec des dimensions beaucoup plus petites, comme il convient à des mortels mis en présence de divinités. Ils apportent leurs offrandes; un jeune homme présente un coq et un œuf, une jeune fille tient une fleur et une grenade. Derrière le trône, un serpent, attribut ordinaire des divinités chthoniennes, déroule ses anneaux, et comme pour prendre sa part des offrandes, il allonge au-dessus du dossier sa tête surmontée d'une crête et munie d'une barbiche.

Telle est la plus ancienne traduction plastique d'une vieille croyance, qui a duré autant que l'hellénisme. Pour le Grec, la mort élève l'homme à une condition supérieure; elle fait de lui une sorte de puissance, un δαίμων, presque une divinité. L'âme du défunt a le pouvoir de dispenser les biens et les maux; irritée, elle devient redoutable et malfaisante; apaisée par des offrandes, elle est bienveillante pour les survivants, elle étend sur eux sa protection. On comprend dès lors que l'art primitif, si pauvre en moyens d'expression, prête aux morts le type et les attributs des dieux, et que le couple héroïsé prenne l'apparence de divinités infernales. Aussi le sujet figuré sur la stèle de Khrysapha se trouve-t-il répété sur une longue série de bas-reliefs laconiens, où les sculpteurs de Sparte reproduisent cette formule avec une singulière persistance, sans la modifier autrement que par des variantes insignifiantes. Sur une stèle du musée de Sparte, contemporaine de celle de Berlin, le sujet ne diffère du précédent que par la présence d'un chien, assis sous le trône des défunts héroïsés[1]. Sur une autre, la scène est simplement retournée, et les adorants font défaut[2]. Ailleurs, le serpent vient boire au canthare[3]. Ces bas-reliefs n'appartiennent pas tous au sixième siècle; il en est dans le nombre où, malgré la rudesse de l'exécution, on entrevoit le style d'un archaïsme plus libre[4]. Mais telle est la puissance de la tradition, qu'au deuxième et au

1 *Mittheil. Athen*, II, 1877, pl. XXII.

2. *Ibid.*, pl. XXIV.

3. *Ibid.*, pl. XXIII.

4. Par exemple le bas-relief qui montre le mort héroïsé caressé par son chien. Dans l'angle supérieur de gauche est représenté un cheval, symbole de l'héroïsation. *Mittheil. Athen*, VII, 1882, pl. VII.

premier siècle avant notre ère, alors que la sculpture funéraire dispose des formules les plus libres et les plus variées, les marbriers de Sparte restent fidèles au type créé par les maîtres primitifs. Une stèle laconienne du deuxième siècle, portant le nom de Timoclès, reproduit à quatre siècles de distance le héros assis des vieilles sculptures de Sparte. Ajoutez que ces formules conventionnelles pénètrent dans les régions où Sparte étend son influence. Un bas-relief archaïque trouvé à Tégée nous montre le type de la morte héroïsée adapté à une scène de banquet funèbre [1]. (fig. 112). Tandis qu'un jeune homme offre une couronne au défunt couché sur le lit du banquet, une femme assise écarte son voile avec le même geste que nous avons noté plus haut.



Fig. 112. — Banquet funèbre. Bas-relief trouvé à Tégée (Musée d'Athènes).

Si l'on considère la technique, la stèle de Khrysapha n'est pas moins digne d'intérêt [2]. La dureté et la sécheresse de l'exécution frappent l'observateur le moins attentif. Il semble que le sculpteur ait tracé les contours géométriquement, puis creusé le fond, en ménageant une série de surfaces planes, d'épaisseur différente, mais toujours cernées par des sections nettes ; des entailles obliques indiquent les plis des vêtements. Or, ces procédés sont ceux du travail du bois. La stèle

1. *Mittheil. Athen*, IV, p. 135, n° 32, pl. VII.

2. Voir surtout les remarques de Milchhoefer, *Mittheil. Athen*, II, 1877, p. 114, et de Brunn, *ibid.*, VII, 1882, p. 452.

de Khrysapha confirme ainsi, avec une précision inattendue, le témoignage des textes, car nous savons déjà que les traditions s'accordent à désigner la sculpture sur bois comme la technique favorite des ateliers laconiens.

Nous retrouvons donc sans surprise le même parti d'exécution dans un curieux monument trouvé près de Sparte, à savoir une base en marbre bleu, destinée sans doute à supporter quelque bronze votif[1] (fig. 113). Sur chacun des petits côtés est figuré un serpent. Sur l'une des grandes faces, un homme barbu saisit une femme par la tête, et lui place sur la gorge la pointe de son épée ; de l'autre côté, un personnage viril passe amoureusement son bras gauche autour du cou d'une femme, et de la main droite lui offre une couronne. Malgré de nombreux commentaires, le sens de ces deux scènes reste indécis. M. Loeschcke y reconnaît des sujets analogues à ceux qui décoraient le coffre de Kypsélos : d'une part, Ménélas, prêt à tuer Hélène après la prise de Troie ; de l'autre Zeus séduisant Alcmène sous les traits d'Amphitryon. Mais on peut se demander si l'artiste s'est beaucoup préoccupé de l'exactitude mythologique. N'a-t-il pas simplement cherché la symétrie en puisant dans le fonds si riche de l'imagerie grecque, et en opposant l'un à l'autre deux sujets tout différents, une scène de meurtre et une scène d'amour? Quoi qu'il en soit, le caractère plat du relief, les proportions courtes et écrasées des personnages accusent d'évidentes analogies avec la stèle de Khrysapha ; grâce à ces monuments, nous pouvons nous faire une idée fort nette de l'art décoratif à Sparte dans la première moitié du sixième siècle.

Quant à la sculpture architecturale, c'est à Olympie qu'il faut en chercher l'unique spécimen connu jusqu'ici. Les fouilles allemandes ont mis au jour les fragments mutilés du fronton en haut-relief qui décorait la façade du Trésor des Mégariens[2]. Comme ceux de l'Acropole d'Athènes, ce fronton était sculpté dans de la pierre tendre, et c'est le

1. Conze et Michaelis, *Annali dell'Inst.*, 1861, p. 34, pl. C. Loeschcke, *De basi quadam prope Spartam reperta*, Programme de Dorpat, 1879 ; Milchhoefer, *Anfänge der Kunst*, p. 186-187. Dressel et Milchhoefer, *Mittheil. Athen*, II, 1877, p. 301, n° 6.

2. *Ausgrabungen zu Olympia*, IV, pl. 18, 19, p. 14. Pour l'identification des fragments retrouvés, voir Treu, *Arch. Zeitung* 1880, p. 50. Cf. Boetticher, *Olympia*, p. 209. Laloux et Monceaux, *la Restauration d'Olympie*, p. 124-125.

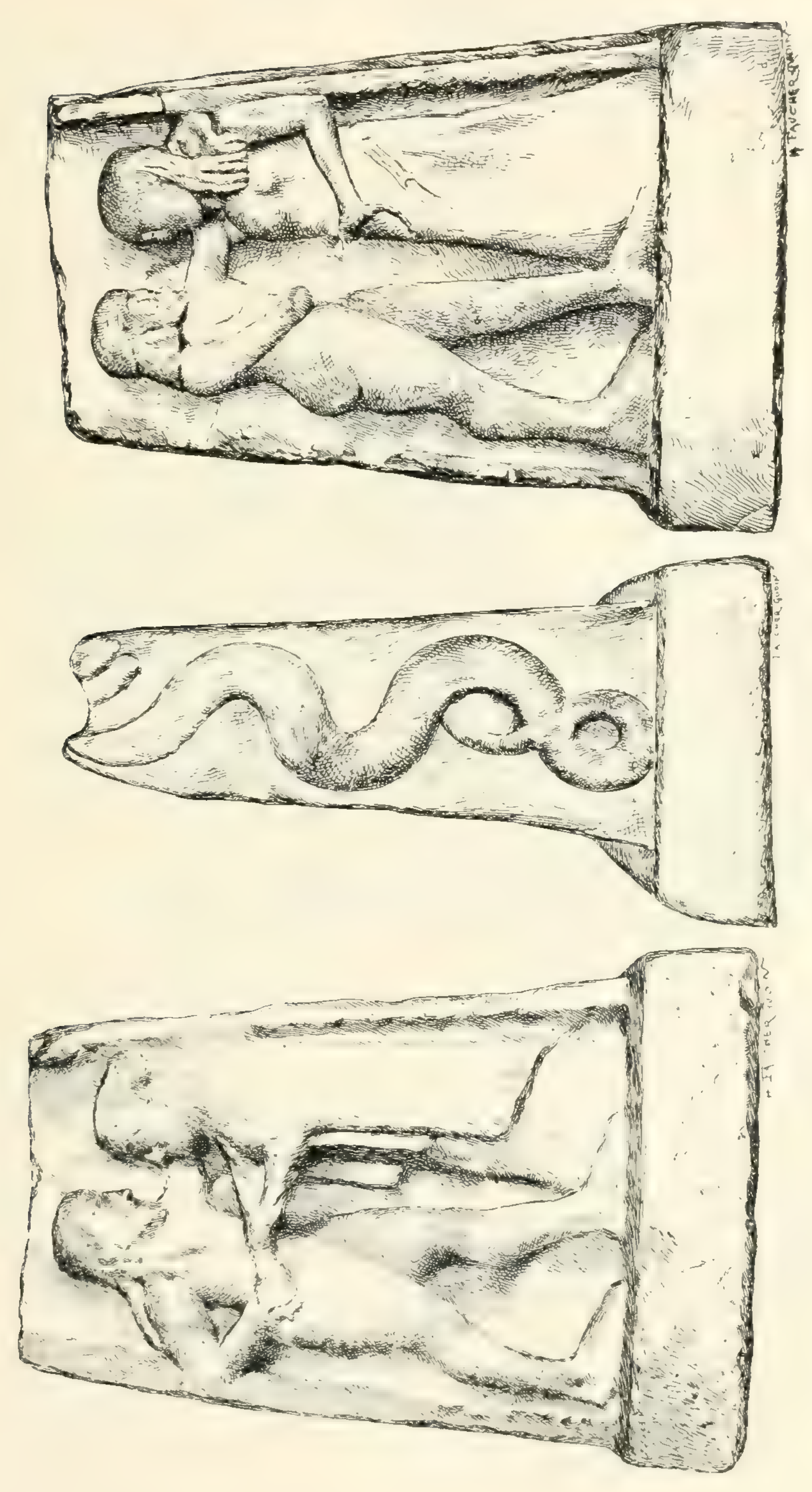


Fig. 113. - Base sculptée en marbre bleu, trouvée à Sparte (Musée de Sparte).

calcaire blanc de l'Élide qui en avait fourni la matière. De proportions très allongées, haut seulement de $0^{m},73$ sur $5^{m},84$ de largeur, il représentait en une série de groupes juxtaposés des scènes de combat, où quelques mots de Pausanias ont permis de reconnaître la lutte des dieux contre les Géants[1]. Au centre était le groupe dont faisait partie le fragment ci-joint (fig. 114). Zeus combat contre un Géant armé

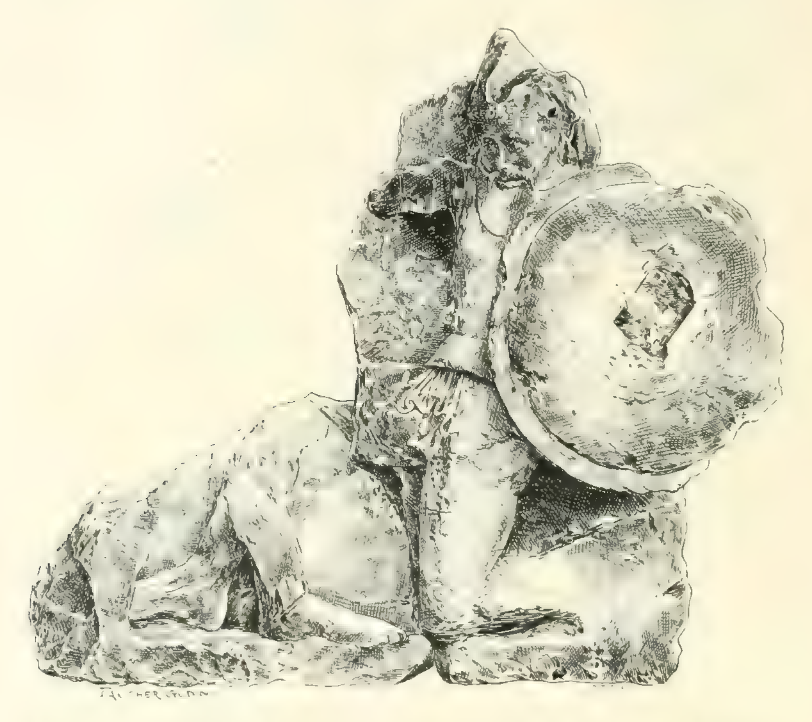


FIG. 114. — Fragment de fronton, provenant du Trésor des Mégariens, à Olympie.

comme un hoplite, suivant la tradition archaïque ; l'adversaire du dieu frappé au flanc, s'affaisse sous sa lourde armure. De chaque côté, Athéna, Arès, Poseidon, Héraclès luttaient isolément contre l'adversaire qu'ils avaient choisi. Une polychromie très vive rehaussait la sculpture; les figures, où le rouge dominait, se détachaient sur un fond bleu. Malgré leur état de mutilation, ces fragments accusent un style robuste, avec une observation déjà libre et juste de la nature.

1. Pausanias, VI, 19, 12.

Nous ignorons la date exacte du fronton; Pausanias se borne à dire que le Trésor des Mégariens avait été construit après une guerre soutenue contre Corinthe, on ne sait à quelle époque; néanmoins c'est une conjecture plausible que d'en placer l'exécution vers 550. Peut-être même est-il possible d'aller plus loin, et d'attribuer cette œuvre à un élève de Dontas : on se souvient que le sculpteur laconien avait travaillé pour le Trésor de Mégare.


FIG. 115. — Tête colossale de Héra en pierre calcaire, trouvée à Olympie (Musée d'Olympie). Hauteur, 0m,50.

Les œuvres de la statuaire sont malheureusement fort rares pour la période qui nous occupe. Une statue à peine ébauchée, en marbre commun, trouvée près du Khani de Franko-Vrysi, à peu de distance de Tégée [1]; une autre statue féminine assise, en tuf calcaire, découverte à Hagiorgitika, sur la route de Tégée à Argos [2], prouvent que l'art péloponnésien primitif connaît ce type des figures assises que nous avons vu à Milet. Il est même permis de penser que les Dédalides de Crète ne sont pas restés étrangers à l'introduction de ce type dans le Péloponnèse; nous le croyons d'autant plus volontiers que les Dédalides avaient laissé à Tégée des traces de leur passage, et que l'un d'eux, Kheirisophos, avait exécuté pour un temple de la ville un

1. Musée central d'Athènes, n° 6. Ἐφημ. ἀρχ., 1874, pl. 71.

2. V. Bérard, *Bull. de corresp. hellén.*, XIV, 1890, p. 382, pl. XI. M. Loewy a publié récemment une autre statue du même type, en pierre calcaire, trouvée en Crète ; il n'est pas éloigné d'attribuer ces deux statues aux Dédalides crétois. *Rendiconti della reale Accademia di Lincei*, vol. VII, 1891, p. 599-603.

xoanon doré et une statue de pierre [1]. A défaut d'œuvres plus importantes, une série de têtes provenant de statues va nous montrer le développement des principes de style qui donnent à la sculpture péloponnésienne sa physionomie particulière. Au début de la série se place une tête en pierre calcaire, trouvée à Olympie, dans les ruines de l'Héraion [2]; suivant toute vraisemblance, elle appartenait à la statue colossale de Héra, assise aux côtés de Zeus dans la cella du temple (fig. 115). Bien rude encore est cette tête, coiffée du polos, et dont la chevelure, serrée par un bandeau, s'arrondit sur le front en boucles ondulées; les yeux sont d'une largeur démesurée; les oreilles s'évasent avec une ampleur ridicule; c'est, suivant l'expression de Brunn, un véritable « incunable de l'art. » Pourtant l'artiste a observé comme par instinct certains principes de construction; en accusant les formes vigoureuses et fermes de l'ossature, il a donné à la tête une sorte de structure architectonique, puissante et massive. Mêmes caractères, avec un style un peu plus avancé, dans une tête virile en marbre de Laconie, trouvée au village de Méligou dans la Thyréatide [3]. En dépit de la brutalité archaïque du style, c'est une œuvre robuste, qui rappelle à certains égards la tête du héros dans la stèle de Khrysapha. Entre toutes ces œuvres, la parenté est évidente. Mais voici qu'un progrès réel se fait jour dans une tête en bronze du musée de Berlin,



Fig. 116. — Tête en bronze, trouvée à Cythère (Musée de Berlin).

1. Pausanias, VIII, 53, 7.

2. *Ausgrabungen zu Olympia,* IV, pl. 16, 17. Brunn, *Mittheil. Athen,* VII, 1882, p. 116. Laloux et Monceaux, *La Restauration d'Olympie,* p. 106.

3. Brunn, *Mittheil. Athen,* 1882, VII, pl. VI, p. 112. Nous reproduisons cette figure en cul de lampe à la fin du chapitre, figure 120.

trouvée à Cythère, et qui provient sans doute d'une statue virile (fig. 116)[1]. L'ovale est encore large et plein, la construction de la tête reste solide ; mais l'obliquité des yeux, le sourire qui retrousse les coins des lèvres, dénotent déjà la recherche d'élégance propre à l'archaïsme avancé. Surtout, il importe de relever un fait que Brunn a mis en lumière dans sa remarquable étude consacrée à la tête de Berlin. Le sculpteur n'est plus à la merci des impressions qu'il subit en présence du modèle. Au lieu du naturalisme naïf qui perce sous la gaucherie de l'exécution, on sent la volonté de dégager un type général, méthodiquement conçu : le bronze de Cythère annonce les belles œuvres de l'archaïsme sévère.

Les monuments que nous avons passés en revue accusent-ils des principes de style assez nets, pour qu'on puisse y reconnaître des caractères propres à l'art péloponnésien ? On peut l'affirmer sans hésitation. A la rudesse de l'exécution, à la lourdeur du style, s'allie un goût décidé pour les formes pleines, pour les proportions carrées. Il est facile de prévoir que les grandes écoles du Péloponnèse, celles d'Argos et de Sicyone, resteront, malgré le progrès accompli, fidèles à ces principes. Et, de fait, quand Polyclète donnera magistralement dans le Doryphore la formule la plus achevée du type viril, n'est-ce pas encore la solidité de la structure qui sera le caractère dominant de son œuvre ?

§ 3. — LA SICILE.

Sur la côte méridionale de la Sicile, entre Agrigente et le cap Lilybée, des Doriens de Mégara Hyblæa, colonie de Mégare, avaient fondé au septième siècle la ville de Sélinonte. Elle devait son nom à l'ache (σέλινον) qui croît en abondance sur les rives du fleuve Sélinus, et une feuille d'ache figurait comme emblème sur les monnaies de la ville. De l'acropole primitive, où s'élevaient les plus anciens édifices, Sélinonte avait fini par déborder sur une colline voisine, et jusqu'au troisième siècle avant notre ère, sa prospérité croissante ne s'était pas

1. Brunn. *Arch. Zeitung*, 1876, p. 20, pl. I. M. von Sallet y voit au contraire une tête d'Aphrodite, *Numism. Zeitschrift*, IX, 1881, p. 141. Cf. Furtwaengler, *Lexikon* de Roscher, p. 411.

démentie. En 249, après deux sièges successifs, les Carthaginois s'en emparent et la détruisent. Les ruines de Sélinonte étaient restées longtemps inexplorées, les voyageurs ne s'aventurant pas sur cette côte déserte et peu sûre. C'est seulement en 1822 que deux architectes anglais, Samuel Angell et William Harris, entreprirent les premières fouilles régulières, continuées peu de temps après par J. Hittorff et Zanth, et reprises en 1831 par le duc de Serradifalco [1].

Entre autres découvertes, les fouilles anglaises mirent au jour les ruines d'un vieux temple dorique situé sur l'acropole, et qui était peut-être consacré à Apollon. A défaut d'indication plus précise, on le désigne d'habitude sous le nom de temple C. C'est de là que proviennent les métopes du style le plus ancien. Habilement restaurées par le sculpteur Pietro Pisani, elles sont aujourd'hui conservées au musée de Palerme. Nous ne possédons pas de spécimens plus vénérables de la sculpture décorative à l'époque archaïque.

Le temple C n'avait de métopes qu'à sa façade orientale, où elles étaient au nombre de dix; mais, sans tenir compte de fragments peu importants, trois seulement ont pu être restaurées. Chose curieuse, elles n'étaient pas toutes de dimensions absolument égales; elles diminuaient légèrement de largeur, à mesure qu'elles se rapprochaient des angles de la façade. Grâce à cette observation, on a pu replacer, dans leur ordre respectif, les trois métopes conservées; notre figure 117 montre une partie de l'entablement tel qu'il est restitué au musée de Palerme, avec son larmier, et sa frise extérieure composée de métopes et de triglyphes alternés.

Une des métopes, restaurée par Pisani, était placée au centre de la façade, au-dessus de l'entrecolonnement du milieu : c'est celle qui représente un quadrige vu de face [2]. Le personnage debout dans le

1. Les résultats des fouilles anglaises ont été publiés, après la mort d'Harris, par son beau-frère et par Angell : Samuel Angell et Thomas Harris, *Sculptured Metopes of the ancient city of Selinus in Sicily*, London, 1826. On sait quel parti Hittorff et Zanth ont tiré de leurs recherches à Sélinonte dans leur ouvrage intitulé : *L'Architecture antique de la Sicile*. Cf. Hittorff, *Recueil des monuments de Ségeste et de Sélinonte*, Paris, 1870. Pour les fouilles de Serradifalco, voir : Serradifalco, *Antichità della Sicilia*, vol. II, Palerme, 1834. L'historique des découvertes a été fait par M. Benndorf, dans une monographie consacrée aux sculptures de Sélinonte : Otto Benndorf, *Die Metopen von Selinunt, mit Untersuchungen ueber die Geschichte, die Topographie und die Tempel von Selinunt*, Berlin, 1873.

2. Benndorf, pl. III.

char est sans doute Apollon, escorté d'Hélios et de Séléné. L'avant-train des chevaux semble sortir du fond : c'est une œuvre de ronde-bosse, plutôt qu'un relief. La série des métopes de droite commençait avec celle que reproduit notre figure 118[1]. Dans la scène traitée par l'artiste, on reconnaît un sujet du répertoire courant ; nous l'avons

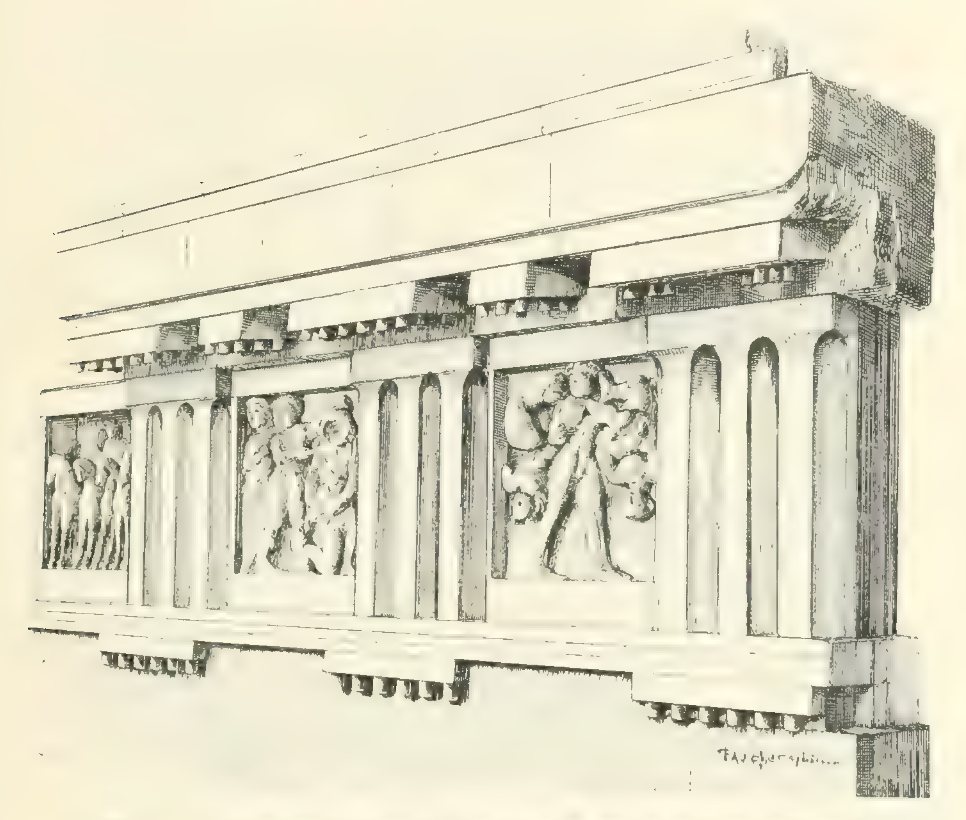


FIG. 117. — Entablement du temple C de Selinonte, restitué au Musée de Palerme.
Hauteur des métopes, 1^{m},47.

vu figurer sur le coffre de Kypsélos et sur les bas-reliefs de Gitiadas. Persée a saisi Méduse par sa chevelure, et lui tranche la tête d'un coup d'épée. Vêtu d'une courte tunique, le héros porte un pétase plat à bords courts ; ses pieds sont chaussés de hautes bottines, dont la tige se recourbe en forme de volute. A gauche, Athéna l'assiste, immobile et impassible, comme il convient à une déesse. Quant à la Gorgone, son visage aplati, son nez épaté, sa langue pendante, sa bouche énorme

1. Benndorf, pl. I.

munie de dents « comme des défenses de sangliers » [1], lui donnent une laideur repoussante; on reconnaît là le type classique du Gorgonéion primitif. C'était, pour l'artiste, un difficile problème que de faire

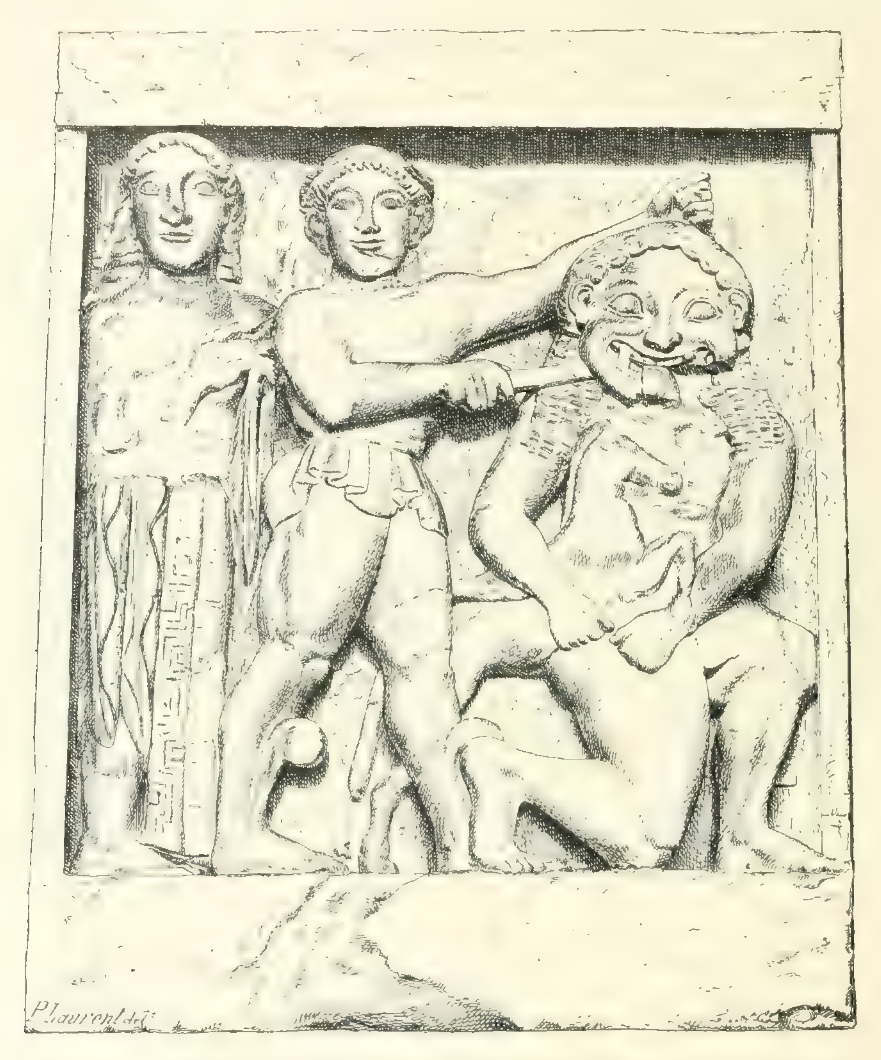


FIG. 118. — Persée tuant Méduse. Métope du temple C de Sélinonte (Musée de Palerme).

tenir dans un cadre restreint deux épisodes successifs : le meurtre de la Gorgone, et la naissance du cheval Pégase, qui, d'après la légende, sort du col de Méduse décapitée. Il l'a résolu naïvement, en plaçant dans les bras de Méduse un petit cheval ailé.

1. Apollodore, II, 2.

La dernière métope de droite offre un sujet moins connu (fig. 119)[1] : Héraclès vient de prendre dans leur caverne, près des Thermopyles, les



FIG. 119. — Héraclès portant les Cercopes. Métope du temple C de Sélinonte (Musée de Palerme).

deux Cercopes, fils de Théia, gnomes malfaisants qui l'ont troublé dans son sommeil [2]. Le héros, représenté imberbe, avec l'épée au côté, s'avance rapidement vers la droite ; il porte suspendus aux extrémités

1. Benndorf, pl. II.

2. Voir les textes réunis par Rigler, *De Hercule et Cercopibus*, 1825. Cf. Benndorf, p. 15.

d'un bâton, comme deux pièces de gibier, les deux Cercopes dûment garrottés. Ceux-ci paraissent résignés à ce voyage incommode : un sourire éclaire leur visage épais, qu'encadrent bizarrement les boucles de la chevelure retombant en grappe de chaque côté. On serait presque tenté de voir ici une intention humoristique, si une telle conjecture n'était hors de propos pour une œuvre aussi ancienne.

Les métopes sont sculptées dans le tuf calcaire qu'on trouve encore aujourd'hui à Menfrici, près de Sélinonte. Pour travailler cette matière peu résistante, l'artiste a eu recours à des procédés fort simples ; il a tracé son esquisse sur la dalle du tuf, à l'aide de trous creusés au foret, et entaillé les contours sans s'inquiéter de ménager un fond uniformément plat. Dégrossies à pied d'œuvre, les métopes ont été sans doute terminées après la mise en place. C'est alors qu'elles ont reçu leur décoration polychrome : le bleu, le rouge, le vert, le jaune ont servi à indiquer les détails de costume, comme le méandre qui orne la tunique d'Athéna ; à souligner, dans les figures des personnages, les pupilles des yeux, les lèvres et les paupières. Ainsi coloriées, les figures s'enlevaient en vigoureuse saillie sur un fond inégal. On l'a souvent remarqué [1] : les métopes de Sélinonte sont le plus ancien exemple de la sculpture en haut-relief. Très saillantes, présentant même certaines parties complètement dégagées, les figures ont l'apparence de sculptures en ronde-bosse appliquées sur un fond. C'est là une méthode qui trouvera surtout son emploi dans la sculpture architecturale.

Il serait fastidieux de relever, par le menu, toutes les imperfections du style : des bustes vus de face, et posés sur des jambes de profil ; des attitudes raides, observées sur des modèles au repos, et transportées sans changement dans des scènes mouvementées ; des parties sacrifiées, faute de place, comme la jambe gauche de la Gorgone ; enfin une exécution brutale, notamment dans le rendu des visages. Ce sont là des défauts avec lesquels l'archaïsme primitif nous a familiarisés. En revanche, on observera déjà un réel sentiment de symétrie, qui est bien grec. L'artiste a tenu compte de la place destinée aux

1. Voir Koepp, *Der Ursprung des Hochreliefs bei den Griechen*, *Jahrbuch des arch. Inst.*, II, 1888, p. 118, et les travaux cités dans l'article.

métopes sur l'entablement; il a cherché, en tournant vers la droite les figures des deux métopes de Persée et d'Héraclès, à diriger vers l'angle du temple tout le mouvement de ses compositions. C'est un lieu commun que de citer les métopes de Sélinonte comme un spécimen caractéristique de l'art dorien primitif. On les a rapprochées des sculptures de Sparte, avec lesquelles elles présentent en effet des analogies pour les proportions courtes et ramassées des personnages; cependant il serait dangereux de pousser trop loin la comparaison. Si les sculpteurs siciliens sont, eux aussi, des Doriens, ils semblent travailler à l'écart, livrés à leur propre inspiration. Bien que les métopes de Sélinonte paraissent apparentées avec les œuvres péloponnésiennes, elles procèdent en réalité d'un art local, provincial pour ainsi dire, et qui ne doit qu'à lui-même sa vigueur et sa brutale énergie.

Il est bien difficile de fixer avec certitude la date de ces reliefs. On peut seulement la déterminer par conjecture, suivant que l'on adopte, pour la fondation de la ville, la date de 651, donnée par Diodore, ou celle de 628, fondée sur les calculs des savants modernes. Dans la première hypothèse, et en admettant un intervalle de vingt ou trente ans avant la construction du temple, les métopes seraient du troisième quart du septième siècle [1]. Nous avons peine à admettre une date aussi reculée, et nous nous rallions volontiers à l'opinion d'Overbeck, qui place entre les années 580 et 560 l'époque de l'achèvement du temple [2]; les métopes appartiendraient ainsi aux premières années du sixième siècle. A vrai dire, les caractères du style, les éléments de comparaison que fournissent les sculptures en tuf d'Athènes, ne démentent nullement cette hypothèse.

En étudiant les premières manifestations de l'art primitif en Grèce, nous avons terminé la partie ingrate de notre tâche. Il nous reste à résumer brièvement les résultats acquis. La période que nous venons de traverser est celle des conquêtes patientes qui donnent à l'art naissant des conventions, des types et une technique. Au point de vue des procédés matériels, des progrès décisifs se sont réalisés. La pratique de la fonte du bronze assure à l'art du métal une technique perfectionnée.

1. C'est la date qu'accepte M. Benndorf, p. 69.

2. *Griech. Plastik*, I, 3e éd., p. 70.

La sculpture, si longtemps vouée au travail du bois et de la pierre tendre, commence à s'attaquer au marbre, et à délaisser les matériaux insuffisants dont elle a subi les exigences. Les conventions, nécessaires à tout art naissant, sont créées. L'art grec ne possède encore qu'un petit nombre de types; toutefois, il les traite déjà dans un sens original; il s'y attache, il les perfectionne lentement, par une série de progrès timides, mais continus. Enfin, sur le fond commun de l'archaïsme primitif, nous voyons poindre des différences d'écoles attestant que, loin de se développer avec une monotone uniformité, l'art grec aura ses provinces, et pour ainsi dire ses dialectes.

Si l'on considère quel est, pour cette époque, le groupement des écoles, quelle en est l'importance relative, on devra reconnaître aux écoles de la Grèce orientale une supériorité manifeste. Les Cyclades, Samos, Chios, les villes ioniennes, sont les centres les plus importants; c'est à des Grecs de l'Est que revient l'honneur des principales inventions techniques. Et si nous ne pouvons encore, faute de posséder des documents assez précis, faire à la Crète toute la place qui semble lui revenir d'après les sources littéraires, nous devinons qu'elle joue le rôle d'un foyer très actif et très puissant. C'est là que les Grecs sont le plus directement en contact avec les Orientaux et avec l'Égypte; c'est de là que partent ces maîtres voyageurs, vrais missionnaires de l'art, qui apportent dans le Péloponnèse leurs méthodes et leurs procédés. C'est sous l'action de ces influences bienfaisantes que l'art s'éveille chez les rudes Hellènes de la Grèce européenne, en attendant que ceux-ci dépassent leurs maîtres et que les écoles de la Hellade prennent le premier rang.

Cet art primitif, on a pu, en l'opposant à l'archaïsme sévère de la période suivante, le qualifier d' « archaïsme lâche » [1]. Rien n'est plus juste. Absorbés par la lutte contre les difficultés de métier, les vieux maîtres n'ont ni le loisir ni le talent de coordonner leurs trouvailles, de soumettre à une étude raisonnée et méthodique les types qu'ils créent péniblement. Leur exécution est encore tâtonnante et incertaine; elle trahit une sorte de naturalisme naïf, qui associe

1. *Lax-archaisch.* Le mot est de Brunn, *Mittheil. Athen.*, VII. p. 117.

gauchement la convention et l'observation maladroite de la nature; leur main est à la fois sincère et hésitante. C'est à leurs successeurs immédiats qu'il appartient de reprendre leur œuvre, de la compléter, en y apportant à la fois une volonté plus exigeante et une singulière habileté d'exécution. Sans s'écarter beaucoup de la voie frayée par leurs devanciers, les maîtres archaïques vont s'y avancer d'un pas plus sûr; ils vont réaliser tous les progrès que peuvent suggérer, dans un domaine encore restreint, l'étude des nuances les plus délicates de la forme et l'amour de la précision poussé jusqu'au raffinement.



Fig. 120. — Tête virile en marbre, trouvée à Méligou.

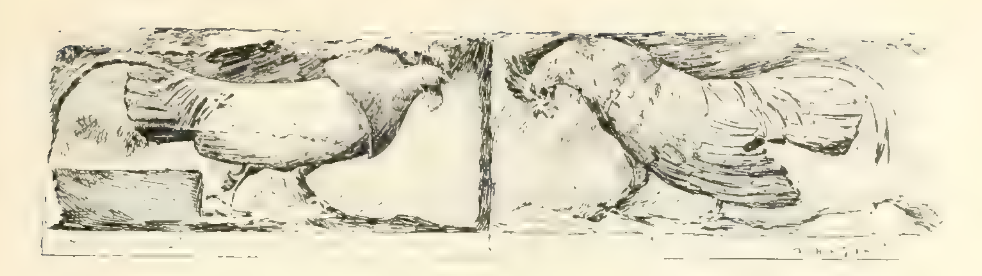


Fig. 121. — Combat de coqs. Fragment d'une frise en pierre calcaire provenant de Xanthos. (British Museum.)

LIVRE III

L'ARCHAÏSME AVANCÉ

CHAPITRE PREMIER

LES ÉCOLES IONIENNES

LES ILES, LA GRÈCE ASIATIQUE ET LA GRÈCE DU NORD

Peu de noms d'artistes, des monuments en trop petit nombre, des traditions historiques presque nulles, tel est, pour la fin du sixième siècle, le bilan des écoles insulaires et asiatiques. Ce n'est pas à dire, cependant, que l'activité artistique ait cessé dans ces régions où nous l'avons vue se manifester avec tant de bonheur, et où les principales inventions techniques ont pris naissance. Mais certaines causes peuvent expliquer l'obscurité qui nous dérobe l'histoire et comme la vie personnelle des écoles ioniennes. Les Cyclades, si florissantes jusque-là, sont troublées par des dissensions politiques, par des menaces de guerre ; en 499, une flotte perse paraît dans les eaux de Naxos et fait le blocus de l'île. Bien avant ces préludes des guerres médiques, les artistes insulaires ont suivi le courant qui entraîne vers la Grèce continentale, vers l'Attique surtout, nombre d'artistes étrangers. Un des

rares sculpteurs de Paros dont nous connaissions le nom, Aristion, travaille à Athènes. Son compatriote Kritonidès est connu par un ex-voto qu'il exécute pour une femme du Péloponnèse[1]. D'autres, comme le Naxien Alxénor, vont chercher fortune en Béotie. Un Crétois, Aristoklès de Cydonia, s'établit à Sicyone, et y fait souche de sculpteurs. Il est hors de doute que, grâce à l'éclat des écoles attique, argienne et sicyonienne, la Hellade devient de plus en plus un centre d'attraction.

Quant à la Grèce asiatique, sous ses tyrans investis par le Grand Roi, elle est devenue une province de l'empire perse. On voit, dans les premières années du cinquième siècle, un artiste ionien, Téléphanès de Phocée, se mettre au service de Darius et de Xerxès[2]; c'est même, suivant Pline, la raison du peu de renom qu'il a laissé[3]. Comme il est naturel, l'action de l'art ionien se fait surtout sentir dans les pays voisins soumis à la Perse; et, de fait, c'est en Lycie que nous en trouverons les traces les plus significatives. Au reste, les belles cités grecques de la côte d'Asie vont subir de cruelles épreuves pendant les années de troubles qui précèdent les guerres médiques. On sait à quelles sanglantes représailles donne lieu la révolte de l'Ionie contre la Perse, de 498 à 494. L'incendie et la ruine totale de Milet, le dépeuplement méthodique de Chios et de Lesbos, disent assez avec quelle sauvage énergie Artaphernes réprime, au nom du Grand Roi, le soulèvement des Grecs d'Ionie. La culture ionienne est atteinte dans ses foyers les plus actifs. Il faudra plus d'un siècle pour que l'Asie grecque redevienne ce qu'elle était, c'est à dire un des principaux centres de l'art hellénique.

Nous devons donc renoncer, pour cette période, à reconstituer l'histoire des écoles. L'étude des monuments pourra seule nous montrer les progrès de l'archaïsme dans la Grèce orientale et dans les Cyclades.

§ 1. — LES ILES.

Dans un précédent chapitre, nous avons revendiqué pour les écoles

1. Lœwy, *Inschr. griech. Bildhauer*, n° 6.
2. Voir sur cet artiste, Heuzey, *Revue politique et littéraire*, 20 nov. 1886.
3. Pline, *Nat. Hist.*, 34. 68.

insulaires de Naxos et de Chios la création de deux types chers à l'archaïsme : celui de la figure féminine vêtue, et celui de la figure virile nue et debout[1]. Si nous connaissons fort mal les successeurs de Boupalos et de ses confrères des îles, il est permis de présumer qu'ils ne désertent pas les traditions de leurs devanciers. L'étude de l'archaïsme attique nous montrera d'ailleurs quelle brillante carrière fournit ce type féminin, inventé par l'école chiote, et transplanté en Attique. Pour le type viril, nous le retrouvons perfectionné et développé dans un monument dont l'origine naxienne est incontestable. C'est une statuette de bronze du musée de Berlin, représentant Apollon (fig. 122)[2]. Une dédicace, gravée sur la tablette servant de base, nous apprend que la figurine a été dédiée à « Apollon qui lance au loin ses flèches » par un certain Deinagorès; en même temps, la forme des lettres indique une date voisine de la fin du sixième siècle. L'exécution très poussée, que rehausse encore un fin travail de ciselure, ne fait pas seule l'intérêt de cette statuette : il réside surtout dans le type. Le bronze de Naxos appartient déjà à ce qu'on a appelé « la série des Apollons de la seconde manière » ; en d'autres termes, il nous montre que l'art a résolu le problème devant lequel hésitaient les primitifs, celui de la pose des bras. Ici, les bras ne sont plus pendants et inoccupés; ils se plient au coude; l'avant-bras se porte en avant, et chaque main tient un attribut. C'est, dans la main droite, le flacon rond employé par les athlètes pour les

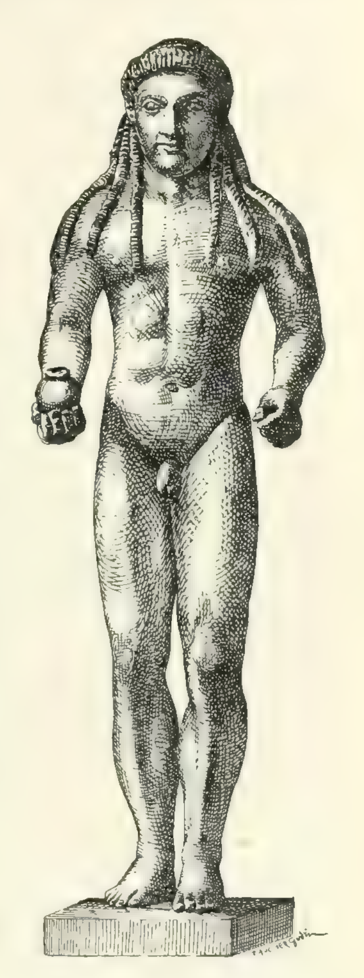


Fig. 122. — Apollon, statuette de bronze, trouvée à Naxos (Musée de Berlin).

1. Voir Livre II, ch. I.

2. Fraenkel, *Arch. Zeitung* 1879, pl. 7, p. 81. Cf. Overbeck, *Griechische Kunstmythologie*, V, p. 36, fig. 8.

lotions d'huile; dans la gauche, on replace sans peine l'arc aujourd'hui disparu. Ainsi le type que nous avons vu se former lentement dans l'art primitif a atteint son complet développement. Toutes les écoles grecques vont s'en inspirer, et la suite de cette étude montrera quel accent d'énergie savent lui imprimer les bronziers du Péloponnèse.

Signalons encore une œuvre digne d'attention, qui nous révélera les qualités déployées par la sculpture insulaire dans le même ordre de sujets. Notre figure 123 reproduit une tête virile, trouvée à Délos, et qui appartient déjà aux dernières années du sixième siècle [1]. L'exécution n'est pas moins poussée que dans les statues féminines de l'école chiote. Vous retrouverez la même finesse de touche dans cette chevelure coquettement frisée, ornée d'une ganse et d'un ruban qui maintient les boucles détaillées avec soin; dans la partie supérieure, un fin travail au ciseau imite, par de légères dépressions, le mouvement d'une chevelure ondulée. A voir une curiosité si minutieuse, un tel souci du détail, on devine un artiste apparenté de très près à ceux qui ont traité avec une véritable prédilection l'agencement compliqué du costume féminin.



FIG. 123. — Tête virile, trouvée à Délos (D'après le *Bulletin de correspondance hellénique*, 1881, pl. XI).

C'est à la sculpture funéraire qu'il faut demander les meilleurs spécimens de l'art archaïque insulaire. Les Grecs de l'Est semblent avoir adopté de bonne heure un type de stèle facilement reconnaissable, et dont l'origine doit être sans aucun doute cherchée en Ionie [2]. La stèle, taillée dans une dalle de marbre peu épaisse, plus haute que large, a une

1. Homolle, *Bull. de corresp. hellén.*, V, 1881, pl. XI, p. 509.

2. Von Furtwaengler, *Coll. Sabouroff*, Introduction, pp. 6 et suivantes ; Loeschcke, *Mittheil. Athen.* IV, 1879, p. 279. Les objections soulevées par M. Brueckner (*Ornament und Form der attischen Stelen*, 1886, p. 59) ne me semblent pas fondées.

forme élancée, et un peu pyramidante; elle est couronnée tantôt par une palmette sculptée et peinte, tantôt par un simple listel ou par un petit fronton triangulaire. Le sujet figuré sur la partie étroite et longue qui forme le corps de la stèle, dérive toujours de la même donnée : il offre l'image conventionnelle du défunt, destinée à rappeler aux survivants sinon ses traits, au moins sa condition sociale, ses goûts, ses occupations favorites. Or, tel est le caractère d'une stèle funéraire trouvée à Orchomène en Béotie, et qui, malgré sa provenance, est certainement l'œuvre d'un artiste insulaire. Une inscription métrique, gravée sur la base, ne laisse pas de doute à cet égard : « Alxénor le Naxien, m'a fait : regardez-moi » (fig. 124)[1].



Fig. 124. — Stele funeraire signee par Alxénor de Naxos, trouvée à Orchomène (Musée central d'Athènes). Hauteur, $2^{m},05$.

Le sujet est d'une simplicité qui défie toute interprétation symbolique. Un homme d'âge déjà mûr, sans doute quelque riche bourgeois d'Orchomène,

1. La stele, autrefois conservée dans l'eglise d'Haghios Dimitrios à Rhomaiko, a été transportée au musee central d'Athènes: Cavvadias, *Catalogue*, n° 39. Elle a été publiée pour la premiere fois par Conze et Michaelis, *Annali dell' Inst.*, 1861, p. 81, pl. E. 3. Cf. pour la bibliographie, Koerte, *Mittheil. Athen.* III, p. 315, n° 8. Bonne reproduction dans Brunn, *Denkmaeler der griech. roem. Sculptur*, n° 41 *b*.



Fig. 125. — Stèle funéraire en marbre, de l'ancienne collection Borgia (Musée de Naples).

joue avec son chien. Appuyé sur la longue canne que portent d'habitude les hommes de condition aisée, les jambes croisées dans l'attitude du repos, il présente une sauterelle à l'animal; celui-ci bondit, s'arc-boute sur le listel qui encadre la stèle, et dresse vers la main de son maître son museau effilé. Malgré des défauts choquants dans l'exécution du buste, et dans la pose des jambes, la sculpture ne manque pas d'élégance. La souplesse avec laquelle sont rendus les plis du manteau atteste une main exercée et témoigne une fois de plus que l'étude du vêtement est une des principales préoccupations de l'école des îles.

Il va de soi que la stèle d'Orchomène nous met sous les yeux non pas un portrait, mais un type général, celui du bourgeois aisé, ou du propriétaire campagnard. Cela est si vrai, que nous retrouvons le même sujet, à peine modifié, dans une stèle bien connue du musée de Naples, qui a fait partie de la collection Borgia (fig. 125)[1]. La chlamyde plus courte, la pose différente du chien, assis aux pieds de son maître, la suppression du détail un peu puéril de la sauterelle, l'addition du flacon d'huile attaché au poignet gauche du personnage, tels sont les changements

1. *Museo Borbonico*, XIV, pl. 10. Rayet, *Monuments de l'art antique*, I, pl. 19, notice de M. J. Martha. Cf., pour la bibliographie, Wolters, *Gipsabgusse*, n° 21. On peut encore citer une autre stèle, trouvée à Korseia, dans la Locride Opontienne, et portant le nom d'Agasinos. Kœrte, *Mittheil. Athen*, III, n° 7, p. 313.

introduits par le sculpteur ; mais il suffit d'un coup d'œil pour s'assurer que la donnée reste la même. En dépit des explications trop ingénieuses de Raoul Rochette et de Welcker [1], il faut reconnaître ici, comme l'a montré M. J. Martha, « un homme dans la force de l'âge, qui n'a pas encore renoncé aux exercices de la palestre, et aux courses dans la campagne ».

Aucun indice ne permet de déterminer avec certitude la provenance de la stèle de Naples. Toutefois, la nature du marbre, le style de la palmette, nous autorisent à en chercher l'origine dans les îles de la mer Égée [2]. L'exécution est plus poussée que dans la stèle d'Orchomène, le relief moins plat, le modelé plus ressenti ; malgré des fautes évidentes dans l'anatomie des bras et du buste, le progrès est manifeste. Si la stèle d'Alxénor peut se placer à la fin du sixième siècle, celle de Naples est postérieure d'une trentaine d'années.

§ 2. — L'IONIE ET L'INFLUENCE IONIENNE EN LYCIE.

Pour la période qui nous occupe, de 520 à 460 environ, les monuments d'origine ionienne sont fort rares ; mais il faut en accuser l'insuffisance des découvertes, plutôt que l'activité des artistes de l'Ionie. Les rares œuvres conservées nous montrent que dans les ateliers de la Grèce asiatique les traditions d'élégance restent en vigueur. Le style souple et facile dont témoignent les bas-reliefs d'Ephèse et les marbres de la nécropole de Milet se retrouve dans le fragment malheureusement très mutilé reproduit ci-joint (fig. 126). C'est un bas-relief du British Museum, découvert par le capitaine Thomas Graves à Kara-Kouya, sur le territoire milésien [3]. Avec une verve

1. Pour ces deux savants, le personnage serait Ulysse revenant à Ithaque ; la présence d'un tel sujet sur une stèle funéraire s'expliquerait par une allusion au repos que l'immortalité assure à l'homme. Voir Raoul Rochette, *Monuments inédits*, I, p. 249 ; Welcker, *Rhein. Museum*, III, 4, p. 611.

2. Parmi les stèles analogues qu'on peut rattacher à l'art des iles, nous citerons celle qui a été découverte à Rome sur l'Esquilin : elle montre une jeune fille tenant une colombe. (*Bullett. municipale di Roma*, 1883, pl. 13-14.) Cf. celle du palais Giustiniani alle Zattere, à Venise, représentant, avec un style plus avancé, une jeune fille tenant un coffret. Furtwaengler, *Collection Sabouroff*, p. 8. *Denkmaeler des arch. Inst.*, I, pl. 33, 2.

3. Rayet et Thomas, *Milet et le golfe Latmique*, pl. 27, n° 2. Brunn, *Denkmaeler*, n° 101 *b*. Dans le *Guide of the exhibition galleries of the British Museum* (1886), la provenance indiquée est la ville de Teichioussa ; p. 13, n° 21.

amusante, l'artiste a représenté, dans un cortège bachique, un *choros* de personnages se tenant par le bras et entraînés dans un même mouvement; la bande bruyante à laquelle sont mêlées des femmes s'avance à grandes enjambées, et si l'on en juge par certaines attitudes un peu affaissées, on soupçonne qu'elle a joyeusement fêté Dionysos. La pénurie des œuvres ioniennes nous engage aussi à signaler, parmi les récentes trouvailles de l'Acropole d'Athènes, une statue virile, complètement vêtue d'une tunique traînante et d'un himation, et



Fig. 126. — Bas-relief, provenant de Kara-Kouya (British Museum). D'après Rayet et Thomas, *Milet et le golfe Latmique*, pl. 27, n° 2.

offrant tous les caractères de l'art grec asiatique (fig. 127). Le costume, l'exécution déjà souple des draperies, et surtout la curieuse convention qui consiste à indiquer le sexe sous le vêtement, comme dans la stèle de Naples, tout cela permet d'assigner à la statue d'Athènes une origine ionienne. Reportez-vous aux marbres des Branchides; vous jugerez quels progrès ont faits, dans le type de la figure vêtue, les sculpteurs de l'Ionie. A vrai dire, ces documents fort insuffisants ne permettent guère d'écrire avec quelque suite l'histoire de l'archaïsme ionien. Pour nous en faire une idée aussi complète que possible, nous devons nous adresser aux régions qui ont subi son influence. C'est en Lycie que nous en trouverons le reflet.

Les Lyciens occupaient la région montagneuse qui s'étend entre la Carie et la Pamphylie [1]. Jaloux de leur indépendance et conservant au milieu de leurs voisins, Grecs, Lydiens ou Syriens, l'originalité de leurs mœurs et de leur langue, ils ne sortirent de leur isolement qu'avec la conquête perse. Encore leur soumission fut-elle marquée par de sanglants épisodes. Lorsque, en 540, le conquérant de l'Ionie, Harpagos, s'attaqua aux Lyciens, il rencontra une résistance acharnée. La principale ville lycienne, Xanthos, se défendit avec toute l'énergie du désespoir ; le satrape perse n'y entra que pour y trouver les restes du bûcher où les derniers défenseurs avaient brûlé leurs femmes et leurs enfants. Toutefois de nouveaux habitants vinrent bien vite relever la ville de ses ruines. Vers 515, au moment où la Lycie, incorporée à la satrapie ionienne, entrait en rapports suivis avec les Grecs de la côte asiatique, Xanthos avait repris son rang.

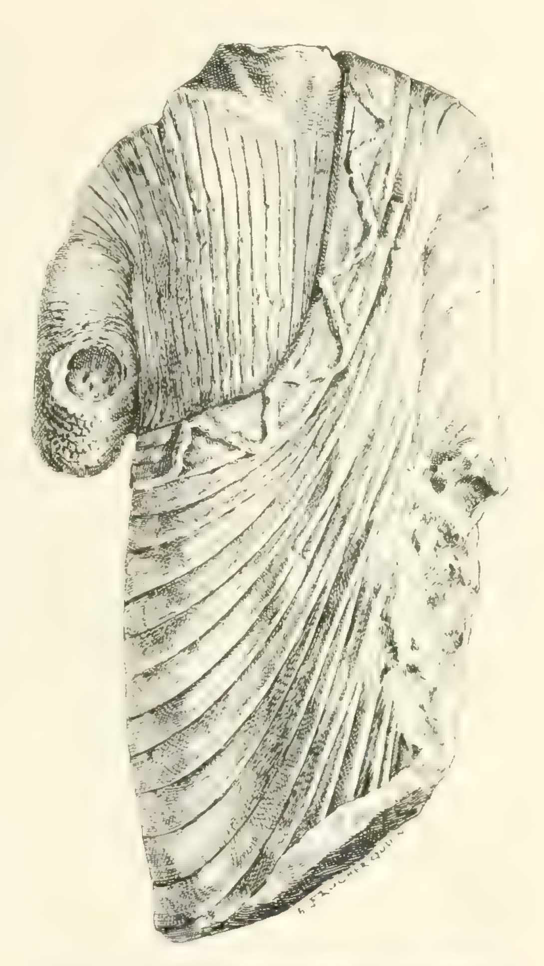


Fig. 127. — Statue virile, trouvée sur l'Acropole d'Athènes. (Musée de l'Acropole.)

Les ruines de la grande cité lycienne s'étagent sur une acropole au pied de laquelle coule le fleuve Xanthos, entre des rives couvertes d'une végétation courte et serrée ; l'œil suit les sinuosités de son cours dans la plaine

1. Voir, sur la Lycie, la publication de la mission autrichienne dirigée par MM. Benndorf et Niemann, *Reisen in Lykien und Karien, beschrieben von Otto Benndorf und George Niemann*, t. I, Vienne, 1884. Cf. Perrot et Chipiez, *Hist. de l'Art*, t. V, p. 339 et suiv.

basse qui s'étend jusqu'à la mer, et que domine, vers l'ouest, la masse du mont Kragos. C'est là que, pendant quatre expéditions successives, de 1838 à 1846, un voyageur anglais, M. Ch. Fellows, put faire une ample moisson de marbres [1]. Grâce à lui, le British Museum possède une admirable série de monuments, où l'on peut étudier dans ses diverses phases le développement de l'art lycien. Nous ne nous attarderons pas aux sculptures antérieures à la conquête perse, et qui relèvent en partie de l'art asiatique. Ce que nous cherchons, c'est l'influence de l'archaïsme grec; or, nulle part elle ne s'accuse avec autant de force que dans les bas-reliefs célèbres du monument funéraire connu sous le nom de *Tombeau des Harpyes*.

Ce monument appartient au type, assez rare en Lycie, des tombeaux en forme de tour ou de pilier quadrangulaire [2]. Il se compose d'un soubassement carré, monolithe, haut de six mètres, et portant encore sur ses faces les saillies qui ont servi à le dresser. Au-dessus, s'ouvrait la chambre funéraire, fermée sur les quatre côtés par des dalles sculptées; sur la face ouest était ménagée l'étroite ouverture par laquelle on introduisait le cadavre; une toiture plate recouvrait le tombeau. (fig. 128) [3]. On a plus d'une fois remarqué l'analogie que ce type de sépulture présente avec les tombeaux perses; on a rapproché du monument des Harpyes la description faite par Strabon de la tombe de Cyrus à Pasargades [4]. Dès lors, cette forme de tombeau est-elle, comme le pense M. Benndorf, originaire de la Perse? S'est-elle introduite en Lycie après la conquête d'Harpagos, et faut-il reconnaître dans les tours funéraires lyciennes les sépultures des grandes familles perses établies dans la région? Si séduisante que soit l'hypothèse, elle est encore loin d'entraîner la certitude. La question reste indécise.

Un fait au moins est certain. Les bas-reliefs du tombeau des Harpyes offrent un caractère purement hellénique ; types et sujets nous ramè-

1. Ch. Fellows, *An account of discoveries in Lycia*, Londres, 1841, et *Travels and researches in Asia Minor, more particulary in Lycia*, Londres, 1852.

2. C'est le type des tombeaux que M. Benndorf appelle *Pfeilgraeber*. On n'en connait jusqu'ici qu'une quinzaine. *Reisen in Lykien*, I, p. 107-108. Cf. Perrot et Chipiez, t. V, p. 380.

3. Notre figure 128 reproduit celle des *Monumenti inediti*, IV, pl. 2.

4. Strabon, XV, p. 730. Cf. Arrien, *Anabase*, VI, XXIX. On sait que les tombeaux perses de Mourgab et de Nakch-i-Roustem présentent la même disposition. Dieulafoy, *l'Art antique de la Perse*, I, p. 18.

nent en Grèce[1]. Considérons d'abord la face occidentale, celle où est ménagée l'ouverture qui donne accès à la chambre funéraire (fig. 129). Un seul motif fait songer à l'Asie : c'est celui de la vache allaitant son veau, sculpté au-dessus de la porte ; encore devons-nous sans doute y reconnaître un sujet de pure décoration, et qui n'est là que pour remplir un vide. Rien de plus grec, en revanche, que le type de

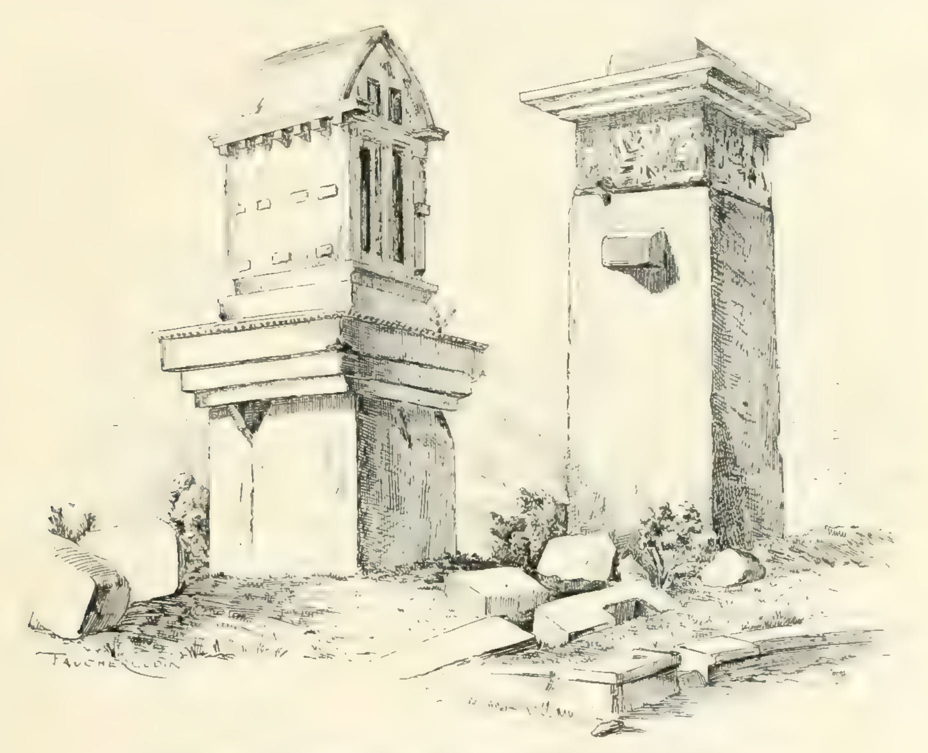


FIG. 128. — Tombeau lycien de Xanthos, dit *Monument des Harpyes.*

la femme placée à gauche de la porte. Vêtue, sous l'himation, du chiton à larges manches bouffantes, couronnée de la stéphané, elle est assise solennellement sur un trône à pieds de métal, dont les bras sont supportés par des sphinx. Si l'on ne peut deviner le geste de la

1. Ces bas-reliefs ont été publiés pour la première fois par Fellows, *A journal written during an excursion in Asia Minor,* p. 232, et *Discoveries in Lycia,* p. 170. Les dessins publiés dans les *Monumenti inediti,* IV, pl. 2, 3, ont été maintes fois reproduits. Rien ne donne mieux l'idée des originaux que les belles héliogravures publiées par O. Rayet, *Monuments de l'art antique,* I, pl. 13-16. Pour la bibliographie, voir la notice de Rayet, et Wolters, *Gipsabgüsse,* p. 74. Nous citerons surtout, parmi les travaux anciens, E. Braun, *Annali dell' Inst.,* 1845, p. 133 ; E. Curtius, *Arch. Zeitung,* 1855, 1 ; Brunn, *Sitzungsberichte der bayer. Akademie,* 1870, p. 205 ; 1872, p. 523.

main gauche, enlevée par une cassure du marbre, on distingue dans sa main droite la phiale, attribut ordinaire des divinités. A l'angle opposé, une femme d'aspect plus jeune, assise sur un trône milésien, tient une pomme de grenade, et aspire le parfum d'une fleur. Évidemment, elle reçoit les hommages des trois jeunes filles qui se dirigent vers elle, la première écartant, pour la saluer, les plis de son voile, les deux autres apportant, en guise d'offrande, un pavot, une fleur, et un œuf. La face orientale, beaucoup plus maltraitée par le temps, nous montre une scène analogue (fig. 130); mais le principal personnage est un homme à qui son sceptre, sa longue barbe, ses amples vêtements donnent un grand air de gravité. Assis sur un trône très riche, une fleur à la main, il semble agréer l'offrande que lui présente un jeune garçon, à savoir un coq; le jeune homme qui suit, accompagné de son chien, s'associe à cet acte pieux en faisant le geste usité pour la prière. Derrière le trône, deux femmes tiennent des têtes de pavot.

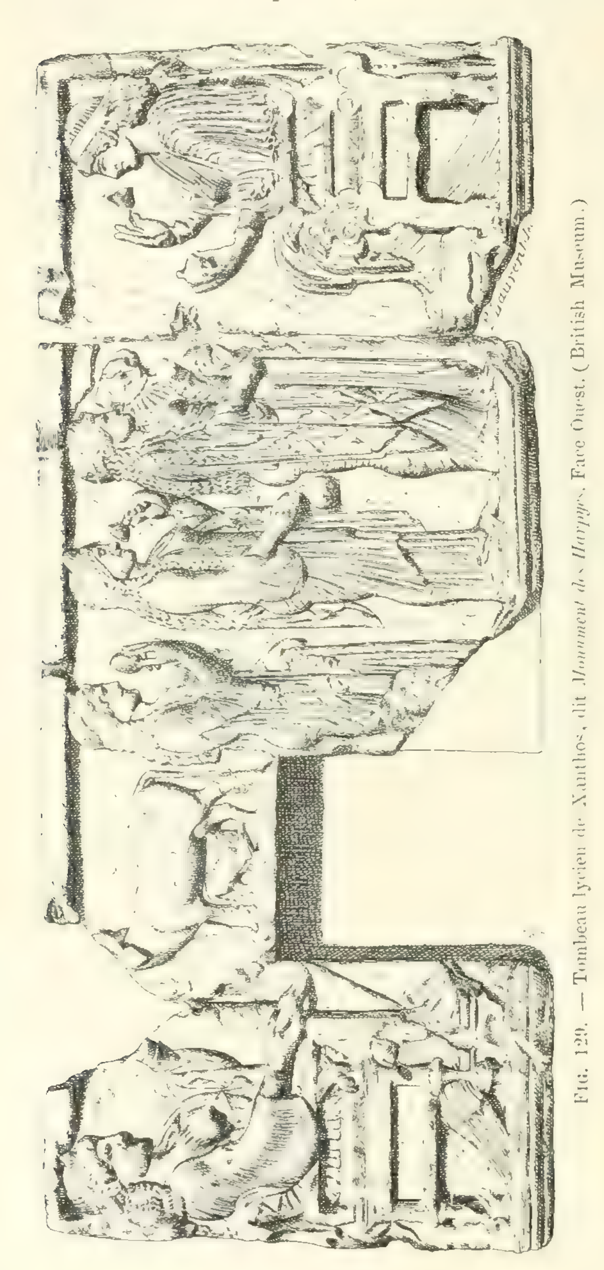


FIG. 129. — Tombeau lycien de Xanthos, dit *Monument des Harpyes*. Face Ouest. (British Museum.)

Un peu différente est la disposition des sujets sur les faces Nord et Sud. Ici, le sculpteur a restreint la scène principale pour l'encadrer entre deux de ces êtres mythologiques auxquels le *Tombeau des Harpyes* doit son nom. C'est en effet une Harpye à buste de femme et à corps d'oiseau que nous voyons, à chaque extrémité de ces deux faces, s'envoler vers le dehors, emportant dans ses bras et dans ses serres une petite figure féminine toute éplorée. On ne sait trop pourquoi, à l'angle droit de la face nord, l'artiste a ajouté une petite figure assise qui se lamente, et semble attendre son tour. Que l'on veuille ou non voir ici une allusion à la légende des filles de Pandaréos, enlevées par les Harpyes, on est forcé de considérer ces sujets comme purement accessoires ; la direction du vol des Harpyes interdit de les mettre en rapport avec la scène centrale. Celle-ci ne comporte que deux personnages. Du côté nord, un vieillard assis, sous le trône duquel est un chien, reçoit un casque des mains d'un jeune homme; ce dernier est armé à la grecque; seul le poignard qu'il porte à la

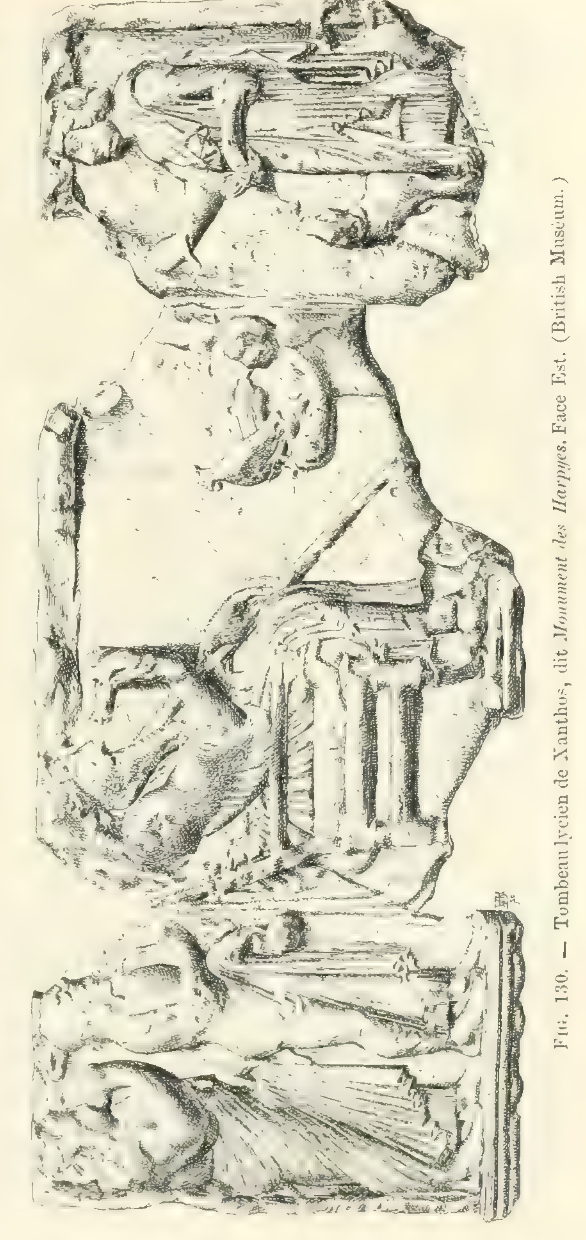


Fig. 130. — Tombeau lycien de Xanthos, dit *Monument des Harpyes*. Face Est. (British Museum.)

ceinture est de forme lycienne (fig. 131). Au sud, une femme apporte une colombe à un homme assis, tenant un pavot et une grenade (fig. 132).

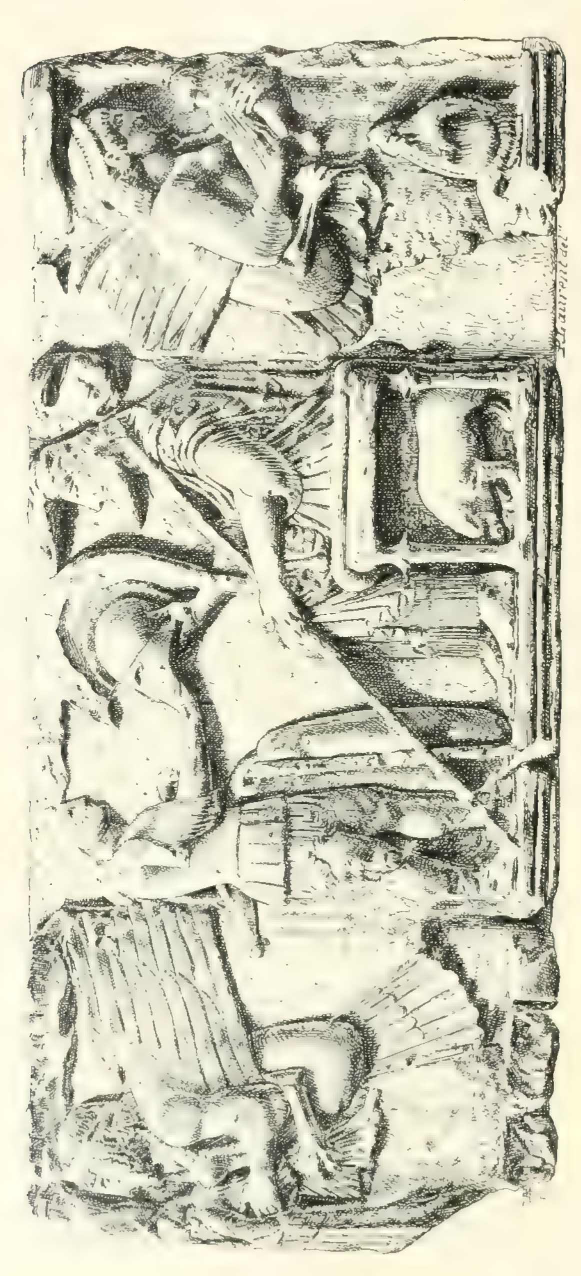


Fig. 131. — Tombeau lycien de Xanthos, dit *Monument des Harpyes*. Face Nord. (British Museum.)

L'interprétation de ces scènes a provoqué mainte exégèse érudite. Sans entrer dans le détail, nous réduirons aux deux hypothèses suivantes les systèmes proposés : ou bien les personnages principaux sont des divinités, ou bien ce sont des morts héroïsés. Si l'on souscrit à la première opinion, on risque fort de n'aboutir qu'à des explications peu satisfaisantes. On pourra suivre M. Curtius dans ses brillantes théories, et interpréter cette suite de bas-reliefs comme une poétique allégorie de la Vie et de la Mort ; ou bien on désignera par son nom telle ou telle divinité, Déméter et Coré, les Heures, Asclépios, quitte à confesser prudemment, avec O. Rayet, que le sens général reste obscur, et que nous connaissons fort mal les traditions mythologiques de la Lycie. Le problème s'éclaircit au contraire, si l'on adopte

un système moins ambitieux, et si l'on se résigne à reconnaître ici des morts héroïsés[1]. Reportez-vous, en effet, aux stèles funéraires de Sparte; vous serez frappé de leur analogie avec les bas-reliefs lyciens. Défunts héroïsés sous les traits de divinités, offrandes chères aux puissances chthoniennes, comme le coq, le pavot, la grenade, vous retrouverez tout ce symbolisme funèbre dans les monuments laconiens. En Lycie même, la tradition se conserve à une époque plus récente. Les sarcophages des chefs lyciens Pajafa et Méréhi, les bas-reliefs du Monument des Néréides, vers la fin du cinquième siècle, nous montrent également les défunts recevant les hommages des survivants; c'est la même idée, exprimée en un langage plus clair par un art plus libre. Mais est-il surprenant que le sculpteur

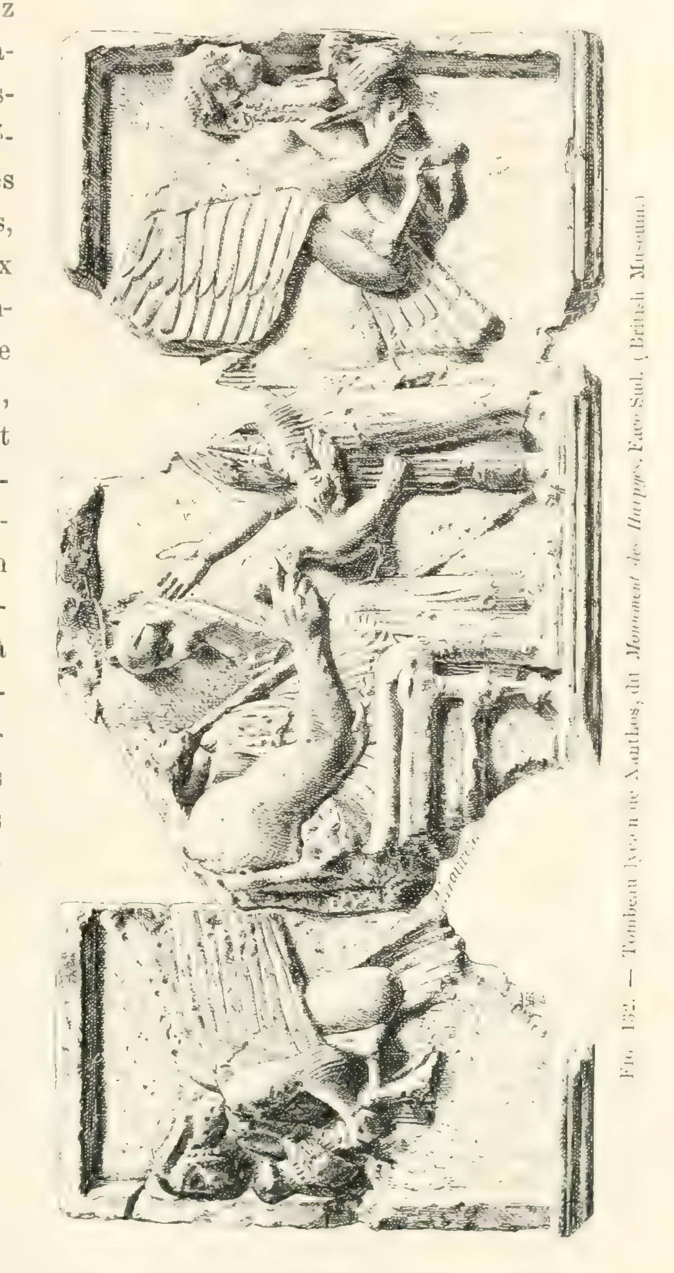


Fig. 132. — Tombeau lycien de Xanthos, dit *Monument des Harpyes*. Face Sud. (British Museum.)

1. C'est l'opinion qu'a émise le premier M. Milchhoefer, *Arch. Zeitung*, 1881, p. 53. Cf. Wolters, *Gipsabgüsse*, p. 74.

de Xanthos, encore esclave des formules étroites de l'archaïsme, ait donné aux morts héroïsés l'apparence de divinités? Ainsi faisaient naguère, à l'autre extrémité du monde grec, les vieux sculpteurs de la vallée de l'Eurotas.

Si l'on considère le style, les termes de comparaison qui se présentent à l'esprit sont les sculptures ioniennes des Branchides, de Milet et d'Éphèse. Abstraction faite des progrès qu'explique la date plus avancée des bas-reliefs lyciens, on constate bien des analogies. Un style facile, une grâce un peu molle, une tendance marquée à souligner les détails de parure et d'ajustement, que rehaussait encore la polychromie[1]; d'autre part un goût prononcé pour les formes pleines, pour les proportions écrasées dans les figures assises; un souci médiocre de faire sentir le corps sous les vêtements, une exécution parfois molle et lâchée, voilà des traits qui appartiennent à l'archaïsme ionien. Il faudrait citer en entier les lignes où, avec une justesse pénétrante, O. Rayet a fait la part des qualités et des défauts. « La draperie, très étoffée, révèle des goûts de luxe et de confort étrangers aux populations pauvres et dures de la Hellade; l'artiste la fait volontiers bouffer, la dispose en masses épaisses sous lesquelles le modelé disparaît, et dont l'effet est lourd et mou... Dans l'ensemble, il y a plus de grâce que n'en aurait un marbre sculpté en Grèce; mais cette grâce n'est exempte ni de fadeur ni de redondance. » Et dans les bas-reliefs des trois faces Est, Sud et Nord, fort inférieurs à ceux de la face occidentale, il reconnaît avec raison les défauts de l'école accusés par la main de praticiens moins habiles que leur maître; des figures encore plus tassées sur elles-mêmes, une facture plus ronde et plus appuyée. A n'en pas douter, l'œuvre est ionienne de style et de caractère. Soit qu'on l'attribue à des sculpteurs lyciens formés dans les ateliers d'Éphèse ou de Milet, soit que les Xanthiens aient fait appel à des artistes de la vallée du Méandre, elle nous montre l'état de l'art ionien vers la fin du sixième siècle, entre 520 et 500.

On peut admettre, sans témérité, qu'une école indigène recueille, en Lycie, les enseignements des Ioniens. Nous lui attribuons volontiers

1. Voir Benndorf, *Reisen in Lykien*, p. 87, et les observations, citées par lui, de Fellows et de Birch.

une série de bas-reliefs, recueillis à Xanthos, et qui décoraient sans doute le pourtour d'un tombeau en forme de sarcophage [1]. Ils formaient une frise, haute de 0m,85, où se déroulait, dans un ordre difficile à rétablir, un cortège funéraire. Voici, d'une part, un homme barbu tout à fait semblable pour le type à ceux des bas-reliefs des Harpyes ; assis dans un char, à côté du cocher debout, il tient les offrandes habituelles, une fleur et un fruit. Plus loin un écuyer conduit le cheval de selle portant une chabraque, sans doute la monture du mort; comme les chevaux du char, celui-ci a la queue soigneusement ficelée; les crins du toupet, serrés par un lien, forment une houppe, suivant la mode perse (fig. 133) [2]. Sur d'autres dalles sont représentés un char et un cortège de six per-

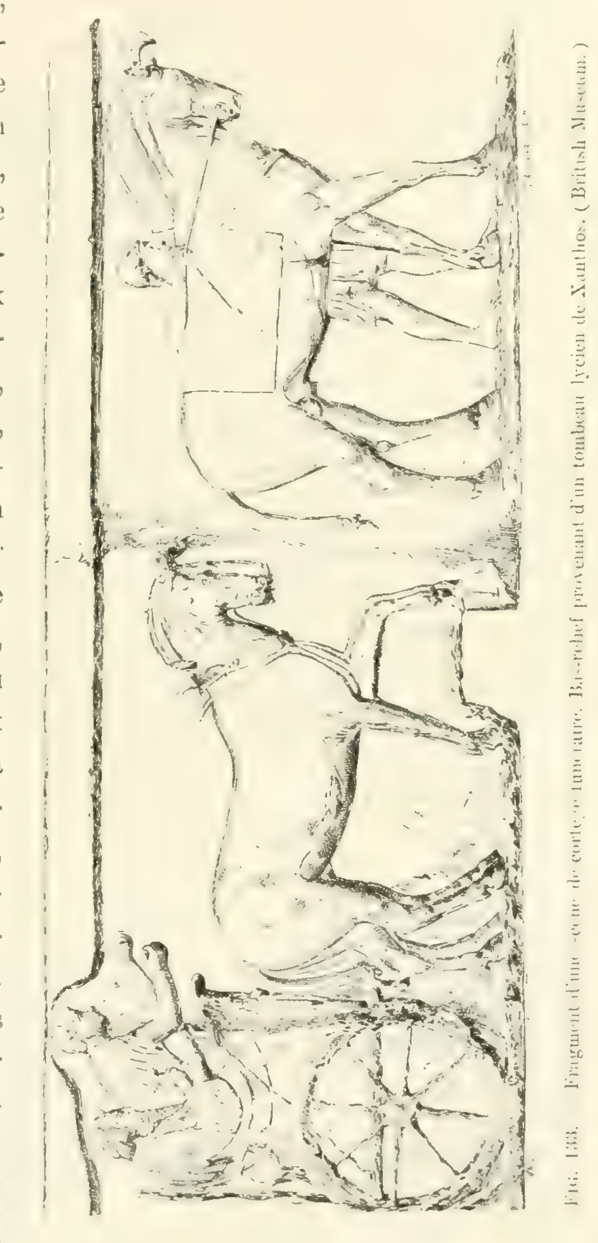


FIG. 133. — Fragment d'une scène de cortège funéraire. Bas-relief provenant d'un tombeau lycien de Xanthos. (British Museum.)

1. Au British Museum. Voir Prachov, *Antiquissima monumenta Xanthiaca*, pl. 1, 2, 3, a—e. Murray, *Greek sculpture*, I, 2e ed., pp. 124, 126, pl. III, IV, V. Brunn, *Denkmaeler*, n. 102. Benndorf, *Reisen in Lykien*, p. 88.

2. Le même détail se retrouve sur un bas-relief de Persepolis, conservé dans l'*Assyrian Transept* au British Museum, no 523. Cf. Murray, *op. cit.*, p. 123.

sonnes à pied, précédées par un cavalier [1]. Malgré la date plus récente qu'on est en droit d'attribuer à cette frise, elle offre d'évidentes analogies de style avec les bas-reliefs du Tombeau des Harpyes. Si le harnachement des chevaux trahit certains emprunts aux usages des Perses, les types des personnages, leurs costumes, sont grecs. A côté de fautes très apparentes, notamment dans les chevaux dont les mouvements ne s'expliquent pas toujours, on trouve là une recherche d'élégance qui rappelle la Grèce. Si l'artiste est Lycien, du moins est-ce en Ionie qu'il faut chercher ses maîtres.

D'autres monuments attestent encore l'étroite parenté artistique des deux pays. Une frise en pierre calcaire, conservée au British Museum, nous montre un type très familier à l'art industriel des Grecs de l'Est, un Silène à longue barbe, à oreilles pointues et à queue de cheval, traité avec une souplesse qui rappelle l'exécution facile et brillante des Ioniens [2]. Une autre frise du même musée, dont nous reproduisons un fragment en tête de ce chapitre (fig. 121) dénote une rare justesse d'observation. Des coqs, accouplés deux à deux, se livrent de furieux combats, en présence des poules que se disputent les champions [3]. A voir leurs attitudes si vivantes, leurs collerettes hérissées, on sent que l'artiste s'est inspiré directement de la nature, et que la verve, la bonne humeur, le sentiment de la vie et du détail pittoresque sont des qualités communes à l'art de la Lycie et à celui de l'Ionie.

Ce serait empiéter sur un domaine étranger à notre étude, que de relever les traces de l'influence ionienne dans les pays de culture orientale. Nous ne pouvons cependant pas oublier qu'à Chypre, dans la grande île gréco-phénicienne, l'art de la fin du sixième siècle se fait l'élève docile des écoles de la Grèce asiatique. Après avoir reflété tour à tour le style de l'Assyrie et celui de l'Égypte, la sculpture chypriote s'inspire de la Grèce [4]; elle lui emprunte, dans une large mesure, ses types, ses conventions. Telle statue virile rappelle de très près, pour

1. M. Wolters a montré que d'autres fragments, en particulier une scène d'exposition funèbre, n'appartenaient pas au même monument. *Jahrbuch des arch. Inst.*, I, 1886, p. 82.

2. Prachov, *Antiquissima monum. Xanthiaca*, pl. 6. a. Brunn, *Denkmaeler*, n° 104.

3. Fellows, *Discoveries in Lycia*, p. 174. Brunn, *Denkmaeler*, n° 103.

4. Voir Perrot et Chipiez, *Hist. de l'Art*, t. III, p. 536 et suivantes.

le costume, pour le traitement des draperies, la statue de l'Acropole d'Athènes reproduite plus haut [1]. D'autre part sur un sarcophage d'Amathonte, vous retrouvez sans trop de surprise un défilé de chars qui vous remet en mémoire la frise de Xanthos [2]. A coup sûr la sculpture chypriote n'est encore qu'à demi grecque ; elle conserve, à certains égards, sa physionomie indigène. Mais ces emprunts ne témoignent-ils pas de l'attrait puissant qu'exerce autour de lui l'art de l'Ionie?

Le pays qui est le mieux placé pour recueillir, comme un héritage direct, les traditions séculaires de la Chaldée et de l'Assyrie, n'échappe pas à la pénétration des influences helléniques. Quand la soumission de l'Ionie a établi le contact entre les Grecs de l'Est et de la Perse, plus d'un artiste ionien va sans doute chercher fortune dans le royaume des Achéménides. On sait déjà que Téléphanès de Phocée travaille pour les rois de Perse; combien d'autres sont attirés par les grands travaux d'art qu'entreprennent Darius et Xerxès! Si dans les bas-reliefs de Persépolis, dans les frises émaillées de Suse, on observe certains détails de facture rappelant les bas-reliefs d'Éphèse, ces coïncidences ne sont pas fortuites [3]. C'est peut-être un ciseau grec qui a sculpté plusieurs des figures d'archers, de gardes, de courtisans, répandues à profusion sur les murs des palais royaux de Persépolis et de Suse.

§ 3. — LA GRÈCE DU NORD.

D'autres débouchés s'offraient encore, et plus naturellement, à l'activité des Hellènes d'Asie. De longue date, la colonisation avait ouvert aux influences helléniques le littoral de la Thrace et de la Macédoine. Du golfe Thermaïque aux bouches du Danube, la côte était semée de villes grecques. Tandis que la péninsule de la Chalcidique était échue aux colons de Chalcis et d'Érétrie, ceux de l'Ionie s'étaient partagé, avec les émigrants de Mégare, les territoires situés entre l'embouchure du Nestos et le Bosphore de Thrace. Les Cyméens avaient

1. Perrot et Chipiez, III, fig. 372.

2. *Ibid.*, p. 608, fig. 415, 416.

3. Sur les rapports de la Perse et de la Grèce, et sur les influences grecques dans l'art perse, voir Perrot et Chipiez, t. V, p. 425, 828, 889 et suivantes.

fondé Ænos; les Téiens, après la conquête d'Harpagos, s'étaient établis à Abdère. L'île de Thasos, colonisée au huitième siècle par des Pariens, était, vers l'année 500, maîtresse de toute la côte entre le Nestos et le Strymon; elle devait sa prospérité à l'exploitation des mines du Pangée, à son commerce, à ses douanes. C'étaient là autant de foyers d'hellé nisme, dont l'action se faisait sentir dans les États à demi grecs de l'intérieur, comme la Macédoine. En Thessalie, où la civilisation est très attardée, les familles régnantes se piquent de favoriser la culture hellénique ; les Aleuades de Larissa accueillent les artistes et les poètes de l'Ionie. L'activité artistique qui règne dans ces régions, vers la fin du sixième siècle, est attestée par une série de monuments déjà longue; la liste s'en est accrue rapidement, depuis que l'annexion de la Thessalie au royaume de Grèce a rendu les recherches plus faciles. En présence de ces témoignages multipliés, on a pu se demander si la Grèce du Nord avait, elle aussi, possédé une école de sculpture. La question est encore trop controversée pour être résolue *a priori*. Nous devons d'abord mettre sous les yeux du lecteur les pièces du litige.

En Macédoine, et surtout en Thessalie, la sculpture funéraire est représentée par des stèles qui offrent avec celles du type ionien de frappantes analogies. Forme allongée, relief plat, dérivant de la peinture, sujets empruntés à la vie quodidienne, tels sont les caractères communs. Il est impossible, en effet, de méconnaître le caractère familier de la scène figurée sur une stèle très mutilée, qui provient de Tyrnavo, l'ancienne ville thessalienne de Phalanna [1] : une femme tient de la main gauche une quenouille chargée de laine. Pour le style, elle est strictement de la même famille que la remarquable stèle du Louvre rapportée de Pharsale par M. Heuzey [2] et reproduite par notre figure 134. Fidèle à la donnée générale dont s'inspirent les sculpteurs dans cette catégorie de stèles, le sculpteur de la stèle pharsalienne a représenté deux jeunes filles, deux amies sans doute, échangeant des cadeaux. Toutes deux portent le chiton de laine agrafé sur les épau-

1. Fougères, *Bull. de corresp. hellén.*, XII. 1888, p. 273, pl. XVI.

2. Heuzey, *Journal des Savants*, 1868; Heuzey et Daumet, *Mission archéologique en Macédoine*, pl. 23, p. 115; O. Rayet, *Monuments de l'art antique*, I, pl. 12. Cf. Brunn, *Sitzungsberichte der bayer. Akad.*, 1876, I, p. 328 et *Denkmäler griech. und röm. Sculptur*, nº 58.

les; leur coiffure est identique : une pièce d'étoffe, disposée pour soutenir par derrière la masse de la chevelure, s'enroule autour de la tête et les bouts retombent coquettement le long des tempes. Il est difficile de définir avec certitude l'objet de forme allongée que l'une des jeunes filles offre de la main gauche à sa compagne ; est-ce un fruit, ou



FIG. 134. — Fragment d'une stèle funéraire, trouvé à Pharsale. (Musée du Louvre.)

une bourse? Tout au moins nous reconnaissons, pour les avoir vues aux mains des morts héroïsés du Tombeau des Harpyes, les fleurs aux larges pétales que semblent échanger les deux amies ; fleurs de pavot ou de grenadier, ce sont les attributs ordinaires des défunts. Un souvenir très discret de l'ancien symbolisme funéraire flotte ainsi dans cette composition empruntée aux jeux gracieux des jeunes filles, et donne à la scène familière un charme plus grave. En dépit de l'archaïsme qui se manifeste encore dans la régularité rigide des plis et dans la coupe des yeux, figurés de face, la stèle de Pharsale est

une œuvre de grand style, d'une facture à la fois large et souple, bien supérieure aux bas-reliefs de Xanthos. Le talent de l'artiste a su résoudre avec un rare bonheur un problème difficile, celui de l'agencement des mains, réunies dans un étroit espace. Ces trois mains ont chacune leur mouvement propre, observé avec une singulière justesse; et par surcroît, suivant la remarque d'un fin critique, elles ont un caractère d'extrême distinction, avec leurs doigts effilés, d'une mobilité irréprochable[1]. Ces qualités, que rend plus sensibles encore un reste d'archaïsme, permettent d'assigner à la stèle de Pharsale une date assez avancée. Elle appartient aux dernières années du sixième siècle, sinon au début du cinquième.



FIG. 135. — Stèle funéraire, trouvée à Larissa. (Musée central d'Athènes.)

Il s'en faut que tous les marbres thessaliens aient la même valeur. On peut cependant rapprocher du monument du Louvre une jolie stèle du musée central d'Athènes, trouvée à Larissa (fig. 135)[2]. Dans le cadre étroit et long que surmonte une élégante palmette, le sculpteur a figuré un jeune Thessalien coiffé du *pétasos,* vêtu de la chlamyde, les pieds chaussés de sandales dont les attaches étaient peintes. A en juger par les attributs qu'il porte, le plaisir était sa grande affaire; on sait qu'entre les mains des éphèbes grecs, le lièvre et la pomme sont des gages de liaisons amoureuses[3]. Postérieure d'une

1. Ce sont les propres termes d'Olivier Rayet, *Monuments de l'Art antique,* notice de la planche 12.

2. P. Wolters, *Mittheil. Athen,* XII, 1887. p. 75. Fougeres, *Bull. de corresp. hellén.,* XII, 1888, p. 179, pl. VI.

3. Cf. P. Girard. *l'Education athénienne,* p. 265.

quarantaine d'années à celle de Pharsale, déjà plus libre comme exécution, la stèle de Larissa se rattache cependant à sa devancière par une étroite parenté de style et de conception. S'il fallait multiplier les exemples, des stèles de même provenance, mais plus récentes encore, nous montreraient, avec une sorte de style provincial alourdi et dégénéré, la survivance des mêmes principes. Il nous suffira de citer les deux stèles de Vékédamos et de Polyxéna, provenant également de Larissa[1].



Fig. 136. — Stèle funéraire de Philis, trouvée à Thasos. (Musée du Louvre.)

Si, quittant la Thessalie, nous portons nos recherches vers la Thrace et la Macédoine, nous constaterons que la sculpture funéraire y conserve, pour le type des stèles, des caractères analogues. Un fragment de stèle trouvé aux environs d'Abdère, sur la côte de Thrace, nous montre le profil élégant d'une tête de jeune homme, remarquable par le travail archaïque de la chevelure, et surtout par la douceur du modelé, plus fondu et moins incisif que ne l'est, à la même époque, le modelé des œuvres de la Grèce propre[2]. Or, Abdère

1. Musée central d'Athènes, nos 165 et 166. Brunn, *Mittheil. Athen*, VIII, 1883, p. 80, pl. II et III. M. Heberdey a publié récemment une nouvelle série de stèles thessaliennes, *Mittheil. Athen*, XV, 1890, p. 199, pl. IV-VII.

2. Au Musée central d'Athènes, n° 10. Pottier, *Bull. de corresp. hellén.*, 1880, p. 256, pl. VIII; Brunn, *Mittheil. Athen*, VIII, 1883, p. 91, pl. VI, 3.

est une colonie des Ioniens de Téos, et nous observons ici, sans trop de surprise, un style qui nous ramène vers l'Ionie. Même travail souple et large dans la belle stèle du Louvre provenant de Thasos, où la morte, Philis, fille de Kléomédès, est représentée assise, tenant sur ses genoux un coffret qui contient des objets de parure (fig. 136)[1]. Le type de la jeune femme fait songer à celui des jeunes filles de la stèle pharsalienne, avec les différences que comporte un intervalle de plus de quarante années de progrès. On s'avance encore plus dans le cinquième siècle avec une charmante stèle du musée de Tchinly-Kiosk, trouvée à Pella en Macédoine (fig. 137)[2]. Certes c'est une main fort habile qui a sculpté cette élégante image d'un jeune hétaire macédonien, appuyé sur son bouclier, la main gauche abaissée le long de sa lance, coiffé du casque de cuir ou de métal. La nudité héroïque nous avertit que l'art sait déjà idéaliser le portrait du défunt, et c'est à peine si, dans la forme de l'œil, dans la coupe du visage, on retrouve quelque chose de la sévérité archaïque. Si nous citons ici un marbre qui peut dater du milieu du cinquième siècle, c'est que la stèle de Pella conserve une certaine parenté, pour le type, avec ses devan-

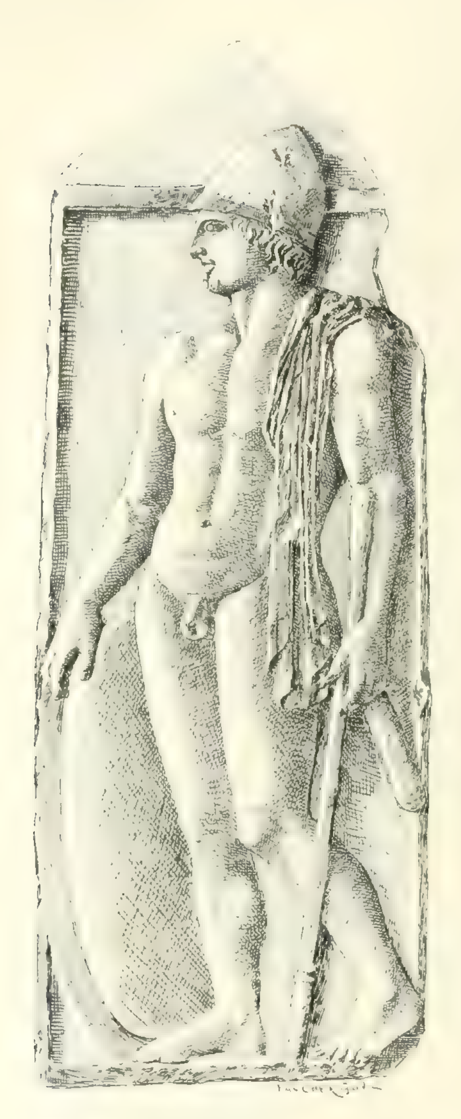


Fig. 137. — Stele funéraire, trouvée à Pella. (Musée de Tchinly-Kiosk, à Constantinople).

1. *Annali dell' Inst.*, 1872, pl. IV p. 185. Froehner, *les Musées de France*, pl. XI, p. 76.

2. S. Reinach, *Catalogue du Musée impérial d'Antiquités de Constantinople*, n° 120. Brunn, *Mittheil. Athen.* 1883, pp. 87-89, pl. IV. Heuzey, *Bull. de corresp. hellén.*, 1884, p. 339, pl. XI.

cières. Entre le jeune guerrier macédonien et l'éphèbe au lièvre de Larissa, il y a des analogies qui n'échappent pas à un examen attentif.

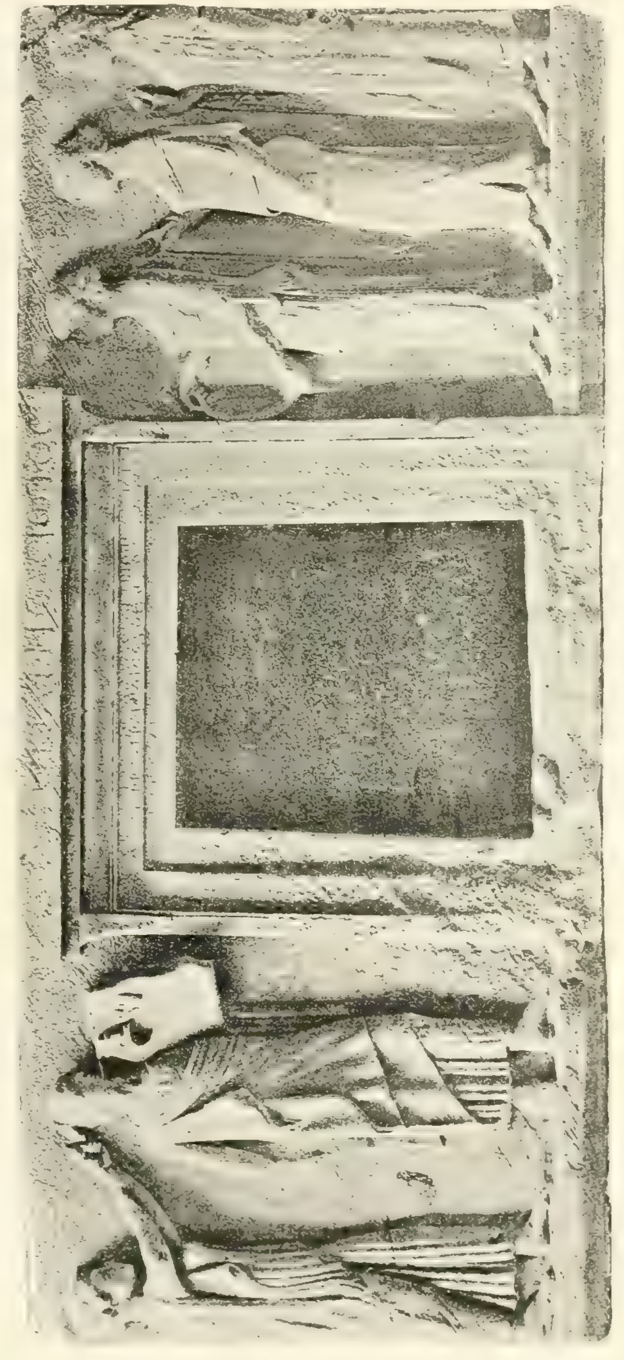


Fig. 138. — Apollon et les Nymphes. Bas-relief trouvé dans l'île de Thasos. (Musée du Louvre.)

Il ne faut cependant pas exagérer ces ressemblances. Elles résident plutôt dans la manière de traiter le bas-relief, que dans une direction de style très accusée. Et si nous examinons des monuments autres que les stèles, où le travail très peu ressenti du relief est le principal caractère commun, nous devons convenir que des différences notables apparaissent à des yeux non prévenus. Tel est le cas pour les bas-reliefs du Louvre, découverts en 1864 par M. Miller dans l'île de Thasos, à Panaghia, sur l'emplacement de l'ancienne capitale de

l'île[1]. Ce sont trois dalles sculptées, dont l'une, beaucoup plus longue que les autres, montre à sa partie centrale une porte pleine, figurée avec ses chambranles et son linteau (fig. 138). Quelle était la destination de ces dalles, dont nous ne possédons qu'une série incomplète? Décoraient-elles le pourtour d'un autel? Formaient-elles barrière autour d'un lieu consacré? Les deux hypothèses ont la même vraisemblance[2]. On peut au moins affirmer qu'elles étaient placées fort près d'un autel, car elles portent des inscriptions relatives au rituel religieux. Sur deux d'entre elles, on lit, gravées en lettres de l'alphabet parien, des prescriptions qui servaient à guider les dévots et les prêtres eux-mêmes dans l'accomplissement des sacrifices : « Aux Nymphes et à Apollon Nymphégète, sacrifie les victimes que tu veux, mâles ou femelles. La brebis et le porc sont interdits. On ne chante pas de péan. » Telle est la formule gravée sur le linteau de la porte. Ailleurs, sur la plinthe d'une des deux dalles étroites : « Il n'est pas permis de sacrifier aux Kharites une chèvre ni un porc. » Grâce à ces commentaires, les sujets figurés



Fig. 139. — Cortège de Nymphes. Bas-relief trouvé à Thasos. (Musée du Louvre.)

1. Miller, *Revue archéol.*, 1865, II, p. 438, pl. 24-25. Michaelis, *Arch. Zeitung*, 1867, p. 1, pl. 217. O. Rayet, *Monuments de l'art antique*, I, pl. 20-21. Brunn, *Denkmaeler*, nº 61.

2. Signalons une nouvelle hypothèse de M. Michaelis, suivant laquelle l'ensemble aurait formé une sorte de niche, ornée de sculptures au fond et sur les deux côtés latéraux. *American Journal of Archaeology*, 1889, p. 117-122, fig. 41.

s'interprètent facilement. Voici, sur la dalle la plus longue, à gauche de la porte, Apollon conduisant le chœur des Nymphes; la lyre à la main, vêtu de la robe longue des citharèdes, il se tourne à demi vers une femme qui le couronne. A droite sont trois Nymphes auxquelles le sculpteur a prêté des costumes très différents : le diploïdion, le peplos dorien, et la chlaena ionienne; elles tiennent des objets de parure, ceintures, bandelettes et fleurs. La seconde face montre également un cortège de Nymphes s'avançant avec solennité, richement parées comme leurs compagnes, et portant des fruits et des guirlandes (fig. 139). Vient enfin, sur le troisième bas-relief, Hermès coiffé du bonnet de feutre, le caducée à la main, suivi par une Kharite qui tient une guirlande (fig. 140). L'ensemble est d'une grande élégance; il n'est pas téméraire d'assigner à ce monument une date antérieure à la conquête de Thasos par les Athéniens, c'est-à-dire à 465.



Fig. 140. — Hermès et l'une des Kharites. Bas-relief trouvé à Thasos. (Musée du Louvre.)

Si l'on considère l'exécution, les bas-reliefs thasiens restent isolés dans la série que nous avons formée plus haut. La saillie du relief très accusée, le coup de ciseau net et incisif, le modelé nerveux et ressenti, leur donnent une physionomie à part. Et pourtant les types, les attitudes, le luxe des parures, rehaussées encore par des accessoires de bronze aujourd'hui disparus, tout cela rappelle le souvenir des œuvres ioniennes. S'il n'y a pas de filiation directe entre les bas-reliefs de Thasos et ceux de Xanthos, au moins peut-on citer une œuvre qui

forme entre ces deux groupes de sculptures une sorte de transition. Nous voulons parler d'une stèle conservée à la villa Albani, où l'on voit la morte assise, tenant son enfant, en présence de deux fillettes et d'une femme qui apporte une guirlande (fig. 141)[1]. Cette dernière rappelle exactement la Kharite qui suit Hermès; quant à la figure assise, elle est bien la sœur des mortes héroïsées du tombeau des Harpyes. Bien que la provenance de la stèle Albani soit inconnue, on ne se trompe guère en la cherchant dans les îles, soit à Paros, soit même à Thasos[2]. En résumé, si nous essayons de définir l'impression que nous laisse cette série de monuments, nous trouvons une certaine parenté de style, des différences d'exécution assez notables, et surtout des affinités évidentes, dans les plus anciens, avec les rares monuments ioniens que nous connaissons.



Fig. 141. — Stèle funéraire. (Rome, villa Albani.)

Dès lors, peut-on conclure à l'existence d'une école locale, indépendante, se développant en vertu de ses traditions propres? La Grèce du Nord représente-t-elle comme une province distincte de l'art grec archaïque? Dans un important mémoire, où il a le premier posé la

1. C'est la stèle où Winckelmann reconnaissait Leukothéa et Dionysos : *Monumenti inediti*, 56. Wolters. *Gipsabgüsse*, nº 243.

2. M. Furtwaengler opine pour Paros, à cause des ressemblances de la stele avec un bas-relief parien, publié dans l'*Arch. Zeitung*, 1874, pl. 5. (*Collection Sabouroff*, p. 43, note 6). Mais Thasos est une colonie de Paros.

question, M. Brunn n'hésite pas à l'affirmer[1]. Pour le savant professeur de Munich, l'art de la Grèce du Nord serait un art indigène plongeant par ses racines en Asie; il aurait pour point de départ la représentation des figures sur un fond plat, comme le serait une tapisserie; il dériverait de la peinture, plutôt que de la sculpture en ronde-bosse; enfin, il se développerait par une sorte de routine, plutôt que par l'application des principes de style qui impriment à l'art de la Grèce propre une direction plus étroite. Cette théorie a soulevé plus d'une objection[2]. Sans l'abandonner, M. Brunn semble en avoir atténué lui-même le caractère trop absolu, en reconnaissant que l'unité de cet art local réside surtout dans la pratique de certains procédés, qu'il admet des variantes, comme les dialectes d'une même langue, et qu'enfin il relève en partie de l'art de la Grèce asiatique[3].

Si séduisant que soit ce système, il ne saurait entraîner notre complète adhésion. Nous chercherions vainement les traits originaux de cette prétendue école locale. Nous serions plus volontiers d'accord avec M. Brunn, lorsqu'il signale les points de contact de l'art de la Grèce du Nord avec celui de l'Ionie. N'est-ce pas là, en réalité, la solution du problème? N'est-ce pas vers les pays ioniens que nous ramènent les types de la sculpture funéraire, et les principales conventions? Est-il surprenant que, par les colonies ioniennes de la Chalcidique et de la côte de Thrace, les États de l'intérieur aient subi comme une pénétration de l'art ionien? Il est permis de croire que l'école de la Grèce du Nord n'a pas d'existence propre : elle n'est que le prolongement de la grande école qui a son centre dans les îles et en Ionie.

1. Brunn. *Paionios und die nordgriechische Kunst* (*Sitzungsberichte der bayer. Akademie der Wissenschaften zu Munchen*, 1876, pp. 315-342).

2. Voir en particulier L. Heuzey, *Bull. de corresp. hellén.*, VII, 1883, p. 337.

3. *Mittheil. Athen*, 1883, p. 81.

CHAPITRE II

L'ÉCOLE D'ÉGINE.

§ 1. — LES MAITRES ÉGINÈTES.

Dans la Grèce européenne, un groupe d'écoles, qui comprend celles d'Égine, d'Argos et de Sicyone, se voue spécialement au travail du métal. On sait déjà quel puissant instrument de progrès la pratique de la fonte du bronze a mis aux mains des artistes grecs; l'invention perfectionnée par les Ioniens de Samos sert merveilleusement les aptitudes les plus originales du génie hellénique. La sculpture en bronze commande en effet des qualités très particulières. La beauté de l'œuvre coulée réside surtout dans la parfaite justesse des proportions et des lignes, dans l'exactitude des contours; l'art du métal admet, dans le détail, des raffinements de technique, une minutie d'exécution où l'artiste peut montrer la conscience scrupuleuse qui est comme la vertu dominante des écoles archaïques de la Grèce propre. Ajoutez que la pratique du bronze contribue, dans une large mesure, à émanciper le sculpteur, à l'affranchir de certaines conventions qui pèsent sur le travail du marbre; elle permet de dépouiller la forme des accessoires inutiles, de risquer une attitude plus compliquée, un mouvement plus libre; elle suggère à l'artiste certaines audaces heureuses. Tels sont les progrès que vont réaliser les écoles parmi lesquelles celle d'Égine tient dignement sa place.

En dépit de sa médiocre étendue et de son sol ingrat, l'île d'Égine est devenue, à la fin du sixième siècle, un petit État prospère, enrichi par un commerce actif. Ses ateliers excellent à couler le bronze. S'il

lui faut tirer du dehors le cuivre et l'étain nécessaires à la fabrication de ce métal, nulle part ailleurs on ne sait mieux les mélanger pour obtenir un bronze pur, brillant et sonore[1]. La fonte éginète (*aeginetica temperatura*) est célèbre dans toute l'antiquité, et à Sicyone les bronziers les plus habiles ne se font pas faute d'en adopter les procédés[2]. Aussi les artistes d'Égine voient-ils affluer les commandes de statues d'athlètes vainqueurs, d'ex-voto, destinés aux grands sanctuaires; ce sont eux qui, avec leurs confrères du Péloponnèse, peuplent l'Altis d'Olympie de ces statues, où l'on admirait, au temps de Pausanias, les œuvres les plus achevées de l'archaïsme grec. Cette prospérité est d'ailleurs de courte durée; elle ne survit pas à l'indépendance politique de l'île. Lorsque, en 456, les Athéniens soumettent Égine, et lui imposent un tribut, elle déchoit du rang où l'a portée l'activité de ses artistes; et quand, en 431, ils domptent ses dernières résistances en la dépeuplant, et en y installant des colons attiques, il n'est plus question d'une école éginète.

Parmi les artistes qui représentent cette courte floraison, de 530 à 460 environ, un des plus anciens paraît être Kallon, élève de Tektaios et d'Angélion, deux maîtres de la statuaire chryséléphantine[3]. Il exécute pour Trézène un *xoanon* d'Athéna, et pour le temple d'Amyclæ un trépied de style ancien, supporté par des statues de Coré et de Déméter[4]. Une base portant sa signature, trouvée sur l'Acropole d'Athènes, nous apprend qu'il a aussi travaillé pour l'Attique[5]. Son style, au dire de Quintilien, est encore dur, dépourvu de souplesse, et le critique romain le compare à celui des œuvres étrusques[6].

Voici maintenant la série des maîtres éginètes qui signent de leur nom les statues d'athlètes et les ex-voto des victoires olympiques.

1. Pline, *Nat. Hist.*, 34. 10. « Proxuma laus aeginetico (aeri) fuit ; insula ipsa est, nec quod ibi gigneretur, sed officinarum temperatura, nobilitata. »

2. Pline, *Nat. Hist.*, 34, 75. Kanakhos fond son Apollon Philésios « *aeginetica aeris temperatura* ». Le mot latin *temperatura* est l'équivalent du mot grec κρᾶσις et signifie proprement le mélange, dans de certaines proportions, du cuivre et de l'étain. Cf. Blumner, *Technologie und Terminologie der Gewerbe und Künste.* IV, p. 179.

3. Pausanias II, 32, 5. Cf. VII, 18, 10. C'est évidemment par erreur que Pline le place en 432. *Nat. Hist.*, 43, 49.

4. Pausanias, III, 18, 7.

5. Loewy, *Inschr. griech. Bildhauer*, n° 27.

6. Quintilien, *Inst. Orat.*, XII, 10, 7.

Glaukias représente en bronze le char de Gélon de Syracuse, vainqueur en 485-484, et place auprès de l'attelage la statue du tyran sicilien[1]. Il exécute la statue de Philon de Corcyre, pour laquelle Simonide compose un distique ; celle d'un jeune garçon, Glaucos de Karystos, vainqueur au pugilat des enfants[2] ; enfin celle d'un athlète de Thasos, Théagénès, qui a l'étrange fortune de devenir un véritable héros de légende, et d'être l'objet d'un culte dans son propre pays[3]. D'autres artistes ne nous sont connus que par de courtes mentions. Ptolikhos est élève de son père Synnoon, qui lui-même est formé à l'école du Sicyonien Aristoclès ; il fait pour Olympie la statue de son compatriote Théognétès, et le représente tenant une pomme de pin et une grenade[4]. Sérambos signe l'image de l'Eléen Agiadas[5] ; Simon, un cheval avec son cocher, consacrés à Olympie par l'Arcadien Phormis, un officier de fortune au service de Gélon de Syracuse[6]. Anaxagoras exécute, toujours pour Olympie, le Zeus colossal en bronze dédié par les Grecs qui avaient combattu à Platées[7]. Peut-être faut-il rattacher à ce groupe Aristonoos, dont nous ignorons la date, et à qui les Métapontins s'adressent pour l'exécution d'un ex-voto olympique, un Zeus de bronze couronné de fleurs de lis[8]. Enfin un autre Éginète, Théopropos, reçoit des Corcyréens la commande d'un taureau de bronze, destiné au temple de Delphes[9].

Le plus brillant représentant de l'école éginète est Onatas, fils de Micon[10]. Les limites de sa période de production peuvent se placer

1. Pausanias, VI, 9, 4. La base a été retrouvée dans les fouilles d'Olympie. Loewy, *Inschr. griech. Bildhauer*, n° 28.

2. Pausanias, VI, 9, 9 ; VI, 10, 1.

3. Pausanias, VI, 11, 2. On a proposé d'attribuer à la statue de Théagénès une base retrouvée à Olympie (*Arch. Zeitung*, 1877, n° 87 ; 1879, p. 212). M. Foucart a démontré qu'il s'agit d'un autre Olympionique, Dorieus de Rhodes. (*Bull. de corresp. hellén.*, 1887, p. 289).

4. Pausanias, VI, 9, 1.

5. Pausanias, VI, 10, 9. La restitution de la signature de Sérambos sur une base retrouvée à Olympie est une simple conjecture. Loewy, *Inschr. griech. Bildhauer*, n° 416.

6. Pausanias, V, 27, 2. Pline signale aussi comme une œuvre de Simon un chien et un chasseur. *Nat. Hist.*, 34, 90.

7. Pausanias, V, 23, 1. Hérodote, IX, 81.

8. Pausanias, V, 22, 4.

9. Pausanias, X, 9, 2.

10. Voir, sur Onatas, Brunn, *Gesch. der griech. Kunstler* I, pp. 88-95. Klein, *Arch. epigr. Mittheil. aus Œsterreich*, V, p. 91.

entre les années 490 et 460 ; tout au moins une inscription, trouvée sur l'Acropole d'Athènes parmi les débris laissés par l'invasion perse, prouve qu'il était déjà connu au temps des guerres médiques[1]. On peut dater presque à coup sûr une de ses œuvres les plus importantes, à savoir le quadrige de bronze avec son cocher qui perpétuait à Olympie le souvenir d'une victoire de Hiéron de Syracuse[2]. Or Hiéron mourut en 467, avant d'avoir pu consacrer le monument de sa victoire ; ce fut son fils Deinoménès qui prit ce soin. Le quadrige d'Onatas fut donc exécuté entre la mort de Hiéron et la révolution qui chassa de Syracuse toute sa famille, c'est-à-dire dans le cours des années 467 et 466. Une autre œuvre d'Onatas, conservée à Delphes, rappelait le triomphe des Tarentins sur leurs belliqueux voisins, les Peucétiens et les Iapygiens, succès chèrement acheté par plusieurs rudes campagnes, et qui effaçait le souvenir d'une sanglante défaite, subie en 473[3] ; elle était certainement postérieure à cette date de plusieurs années. C'était une série de figures représentant des cavaliers et des soldats à pied, sans doute dans l'attitude de combattants. On voyait en outre le roi des Iapygiens, Opis, étendu mort, et auprès de lui, les héros protecteurs des Tarentins, Taras et Phalante, ce dernier escorté du dauphin qui l'avait sauvé du naufrage.

Onatas appartient donc à la génération des derniers sculpteurs archaïques ; il est le contemporain des maîtres qui ont formé Phidias, de l'Athénien Hégias, et de l'Argien Agélaïdas. Malheureusement, si nous devons reconnaître en lui un des précurseurs immédiats de la grande époque, nous sommes réduits à quelques textes pour apprécier son œuvre. Que savons-nous de son Apollon colossal en bronze, conservé à Pergame, sinon qu'il était fort admiré pour la perfection de la technique, et qu'un poète de l'*Anthologie*, Antipater, le célèbre dans une épigramme[4] ? C'était aussi une statue colossale que l'Héraclès de

1. C'est une base de statue, avec la signature : Ὀνάτας ἐποίησεν. Voir Ἐφημ. ἀρχ., 1887, p. 146 ; *Corpus inscriptionum atticarum*, IV, II, n° 373 [99]. L'ex-voto, dédié par Timarkhos, était sans doute une statue de cavalier, si l'on en juge par les traces qu'ont laissées les trous de scellement.

2. Pausanias, VIII, 42, 8.

3. Pausanias X, 13, 10. Voir Fr. Lenormant, *la Grande Grèce*, I, p. 28.

4. *Anthologie Palatine* IX, 238. Il n'est pas prouvé qu'on puisse reconnaitre la statue sur un medaillon de Marc-Aurele. Voir Brunn, *Griech. Kunsler*, I, p. 92.

bronze, haut de 4m, 60, consacré à Olympie par les Thasiens, entre les années 510 et 465. Sur la base, on lisait : « Celui qui m'a fait est le fils de Micon, Onatas, dont la demeure est à Égine. » Le héros, brandissant sa massue de la main droite, tenait l'arc de la gauche, suivant le type prêté au Melkarth phénicien par des monnaies de Tyr et de Kittion; or, Pausanias n'oublie pas, en décrivant la statue, de rappeler l'origine phénicienne des Thasiens[1]. Ces indications ont suggéré à Friederichs et à Rayet un ingénieux rapprochement entre la statue d'Onatas



FIG. 142. — Héraclès combattant. Statuette en bronze du Cabinet des Médailles.

et un petit bronze du Cabinet des Médailles, qui montre Héraclès combattant avec les mêmes armes, dans une attitude pleine de vie et de mouvement (fig. 142)[2]. Certes, on aimerait à retrouver ici le souvenir de

1. Pausanias, V, 25, 12.

2. Friederichs, *Berlins antike Bildwerke*, II, *Kleinere Kunst und Industrie*, p. 442. O. Rayet. *Mon. de l'art antique* I. pl. 24. Heydemann, *Pariser Antiken*, Halle, 1887, p. 71, pl. II. Babelon, *Cabinet des Antiques*, pl. XXV.

la conception du maître éginète, sinon son style et sa facture ; mais en l'absence de témoignages plus précis, il est prudent de ne rien affirmer. Une courte description de Pausanias nous renseigne seule sur une étrange statue commandée à Onatas par les Phigaliens, pour remplacer un *xoanon* détruit dans un incendie. Le sculpteur avait respecté le type tout à fait barbare d'une vieille idole orientale de *Déméter la Noire;* il avait donné à la déesse une tête de cavale, avec une crinière flottante, et couronné cette tête monstrueuse de serpents et d'animaux féroces[1]. Pausanias ajoute qu'il se fit grassement payer cette restitution exécutée en bronze. Il faut sans doute placer vers la fin de sa carrière l'Hermès criophore, portant un bélier sous son bras, dédié à Olympie par les habitants de Phénée[2]; l'artiste avait pris pour collaborateur Kallitélès, son fils et son élève.

Ce qui, dans l'œuvre d'Onatas, mérite surtout l'attention, ce sont les groupes, les séries de figures, attestant des visées plus hautes que l'exécution des statues isolées. Nous avons déjà signalé l'ex-voto des Tarentins à Delphes. Une autre composition de même nature était le groupe consacré à Olympie par les Achéens, œuvre de la maturité du maître, car une inscription rappelait fièrement son passé glorieux[3]. Neuf héros grecs tiraient au sort, pour désigner le champion chargé de relever le défi d'Hector; ils étaient debout, la lance haute, armés de leurs boucliers; devant eux, Nestor tenait le casque où chacun d'eux avait déposé son gage. Les fouilles d'Olympie nous ont rendu, faute de mieux, la base de pierre calcaire, dessinant un arc de cercle, où s'alignaient les héros, et la base ronde, isolée, qui supportait la statue de Nestor[4]. Ce fait éclaire d'une façon curieuse les principes qui présidaient encore, dans les écoles de bronziers du premier tiers du cinquième siècle, à la composition des groupes[5]. Comme l'ex-voto

1. Pausanias, VIII, 42, 4. Cf. Petersen, *De Cerere Phigalensi.*

2. Pausanias, V, 27, 8. Pour les rapprochements, d'ailleurs douteux, avec les terres cuites du type criophore, voir Veyries, *les Figures criophores*, p. 18. Des monnaies d'Égine offrent un type où l'on peut retrouver les lignes générales de la statue d'Onatas. Von Duhn, *Annali*, 1879, p. 112. *Mon. inediti*, 1879, vol. IX, pl. VI, 6.

3. Pausanias, V, 25, 8.

4. Furtwaengler, *Arch. Zeitung*, 1879, p. 44, note 3. Laloux et Monceaux, *Olympie*, p. 64.

5. Voir sur cette question l'étude de M. Bruno Sauer, *Die Anfänge der statuarischen Gruppe, ein Beitrag zur Geschichte der griechischen Plastik*, Leipzig, 1887.

des Tarentins, celui des Achéens se composait de figures non pas liées entre elles par une communauté d'action et de mouvement, mais simlement juxtaposées. Sans doute le maître éginète avait exécuté chaque figure isolément, pour elle-même, et le groupe n'avait d'autre unité que la réunion sur une même base de statues de mêmes proportions. On s'explique fort bien que Néron ait pu en disjoindre la statue d'Ulysse, pour la faire transporter à Rome.

Au reste, nous allons retrouver sans trop de surprise cette méthode appliquée à la sculpture décorative. Si les œuvres d'Onatas sont perdues pour nous, les frontons du temple d'Athéna, exécutés de son temps et peut-être sous sa direction, vont nous montrer comment l'école d'Égine traite ces grandes compositions, et résout le problème encore si difficile du groupement des figures.

§ 2. — LES SCULPTURES D'ÉGINE.

Les ruines du temple d'Athéna, à Égine, s'élèvent sur l'un des derniers mamelons du massif qui occupe le nord-est de l'île. Dans l'état actuel, vingt-deux colonnes environ sont en place, et quelques-unes soutiennent encore des architraves massives, faites de gros blocs divisés en deux sur leur épaisseur, et réunis par des scellements en fer. Presque toutes les colonnes du périptère ont conservé leur chapiteau, dont l'échine, déjà redressée, annonce que l'ordre dorique s'achemine vers la perfection du cinquième siècle. Toutefois, la matière employée n'est pas encore le marbre : c'est une pierre calcaire, d'un grain poreux, qui garde encore çà et là les traces du stuc jaunâtre dont elle était revêtue[1]. De tels matériaux exigeaient, cela va de soi, le concours de la polychromie.

On ne saurait fixer avec une entière certitude la date de la cons-

1. Voir la restauration exécutée en 1852 par M. Charles Garnier : *Temple de Jupiter Panhellénien à Égine*, Paris, Didot, 1884, dans les *Restaurations des monuments antiques par les architectes pensionnaires de l'Académie de France à Rome, publiées sous les auspices du gouvernement français*. La dénomination de *Temple de Jupiter Panhellénien*, acceptée par M. Garnier, est aujourd'hui abandonnée. Le temple était certainement consacré à Athéna. L'inscription d'une borne servant de limite à l'enceinte sacrée du sanctuaire, et que Ross a vue en place, ne permet pas le doute à cet égard. Voir Ross, *Arch. Aufsaetze*, I, p. 241.

truction du temple. Hérodote parle, il est vrai, d'un *hiéron* d'Athéna, où les Éginètes vainqueurs des Cydoniates consacrèrent les proues des vaisseaux ennemis (523)[1]; mais ce passage ne permet pas de conclure à l'existence du temple lui-même dès cette époque. Au contraire, dans le premier quart du cinquième siècle, l'histoire de l'île nous offre un ensemble de faits qui servent merveilleusement le développement de l'art. Égine, encore indépendante, a atteint l'apogée de sa puissance politique. Elle a lutté vaillamment pendant les guerres médiques, et à Salamine, elle a pu mettre en ligne 30 trières : contingent énorme pour une petite île, si l'on songe que la flotte d'Athènes comptait 180 vaisseaux. L'escadre éginète a fait des prodiges, et le prix du combat lui a été décerné. N'était-ce pas l'occasion d'élever un monument rappelant la gloire de l'île, la libération de la Grèce et la protection des dieux? Le temple peut donc avoir été construit au lendemain des guerres médiques, après 480[2]. En tout cas, il ne paraît pas antérieur de beaucoup à cette date.

La découverte des marbres d'Égine remonte aux premières années de ce siècle. En 1811, un groupe de savants et d'artistes anglais, allemands et danois, entreprit sur le plateau occupé par le temple une campagne de fouilles. Cockerell, architecte de la Banque de Londres, MM. Haller de Hallerstein, Foster et Linckh dégagèrent les abords de l'édifice, en abattant une partie du bois de pins qui les envahissait. Les recherches, habilement conduites, firent sortir du sol dix-sept figures plus ou moins complètes, et une grande quantité de fragments. Parmi les statues, il s'en trouvait deux de petites dimensions, qui avaient servi à décorer le faîtage d'un fronton, de chaque côté d'un acrotère en forme de palmette. Ce sont les deux figures de femmes auxquelles une restauration moderne fait tenir d'une main une fleur de grenade, tandis que de l'autre elles relèvent un pan de leur robe. On les appela longtemps Damia et Auxésia, jusqu'au jour où l'on se résigna à y voir ce qu'elles sont en effet, de simples figures décoratives. Les quinze autres statues appartenaient aux deux frontons. Nous avons

1. Hérodote, III, 59.

2. Voir Brunn, *Ueber das Alter der aeginetischen Bildwerke* (*Sitzungsberichte der K. bayer. Akad. der Wissenschaften*, 1867), I, p. 405, et 1872, p. 529 et suivantes.

un témoignage curieux du jugement qui fut tout d'abord porté sur les marbres d'Égine. Peu de temps après la découverte, Pouqueville, voyageant en Attique, fut logé par le consul de France, Fauvel, dans une chambre où se trouvaient les moulages des statues. « Elles n'ont, lui dit Fauvel, ni la grâce, ni la correction de l'école de Phidias; c'est de l'hyperantique, qui n'a que cela pour mérite. » Il ajoutait, il est vrai : « Mais une chose incontestable, c'est que ceux qui les ont trouvées n'ont pas perdu leur temps.[1] » Telle fut aussi l'opinion du prince royal de Bavière, le futur Louis Ier, qui en 1812 les fit acheter par l'architecte Martin Wagner pour la somme de 10,000 sequins vénitiens. La vogue des restaurations, à laquelle nous devons tant de contresens archéologiques, n'avait pas encore cessé; aussi les marbres d'Égine subirent-ils le sort commun. Au moins eurent-ils l'heureuse fortune de tomber entre bonnes mains. Expédiés à Rome, ils furent confiés au célèbre sculpteur Thorwaldsen, qui dirigea la restauration, et exécuta les modèles d'après lesquels des praticiens habiles, Louis Kaufmann, Joseph Franzoni, Pinciani, restituèrent les parties manquantes. Vers 1830, les statues d'Égine furent installées à Munich, dans la Glyptothèque construite par l'architecte de Klenze[2].

Le sujet est identique dans les deux frontons : une scène de combat, autour d'un guerrier mourant, tombé aux pieds d'Athéna qui préside à la lutte. Il serait presque impossible de déterminer quel est le sens de ces épisodes, si la présence d'Héraclès dans le fronton oriental, celle d'un archer en costume asiatique dans l'autre fronton, ne faisaient songer au cycle de la guerre de Troie. Suivant l'interprétation adoptée par Brunn, le sculpteur aurait représenté, à l'est, un épisode de la première campagne d'Héraclès contre Ilion : assisté par Télamon, fils du roi d'Égine Éaque, le héros combat contre Laomédon et les Troyens pour la possession du corps d'Oïklès, un de ses compagnons, tombé dans la mêlée. A l'ouest, Grecs et Troyens sont également aux prises. Du côté des Grecs, Ajax, un Éacide, et Teucer, disputent à Énée et à Pâris le corps d'Achille, percé par les flèches de l'archer troyen.

1. Pouqueville. *Voyage dans la Grèce*, IV. 75.

2. Voir Brunn. *Beschreibung der Glyptothek*, pp. 65 et suivantes, où sont cités les ouvrages relatifs à l'histoire des marbres d'Égine.

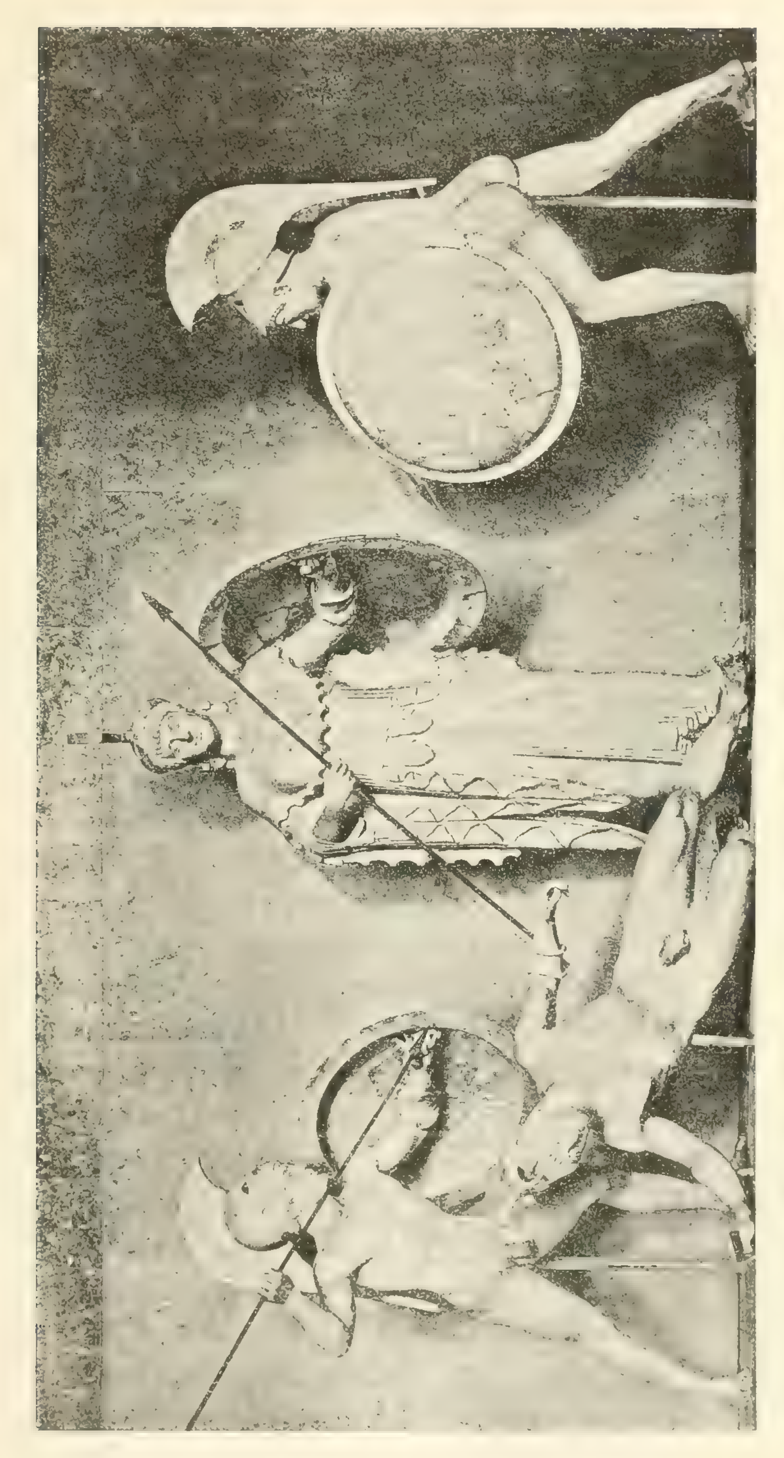


FIG. 113. — Fronton occidental du temple d'Athéna, à Égine. Partie centrale. (Munich, Glyptothèque.)

Ainsi, les deux compositions étaient inspirées par des légendes nationales, et d'ailleurs l'orgueil éginète reconnaissait facilement, dans cette lutte entre Troyens et Grecs, une allusion fort claire à la récente victoire remportée sur d'autres Asiatiques, sur les Perses de Xerxès.

Le fronton occidental est de beaucoup le mieux conservé. Dix statues ont pu être restituées et mises en place suivant l'ordre, d'ailleurs inexact, indiqué par Cockerell dans sa restauration[1]. Nous le respecterons provisoirement, pour décrire les figures telles qu'on les voit à Munich. Examinons d'abord le groupe central (fig. 143). Au centre est Athéna, représentée avec des dimensions un peu plus grandes que les combattants; elle reste néanmoins comme les autres plus petite que nature, car elle atteint à peine 1m,68, avec le haut cimier qui surmonte le casque[2]. Armée de la lance et du bouclier, la poitrine couverte d'une épaisse égide, qui retombe par derrière jusqu'à la hauteur des genoux, la déesse préside au combat comme un arbitre indifférent; elle garde l'attitude impassible, le sourire hautain et froid qui conviennent à une divinité. Il faut bien le reconnaître : nulle part ailleurs les traces d'archaïsme ne sont plus évidentes ni plus choquantes. La direction des pieds, figurés de côté, tandis que le corps se présente de face, donne à la statue un air de gaucherie, et si l'on doit louer la précision du travail dans les plis du peplos et de la robe, ce tuyautage rigide et régulier, symétrique à l'excès, rend encore plus sensible la raideur de l'attitude; de toutes les figures du fronton, celle d'Athéna est à coup sûr la moins vivante. Aux pieds de la déesse, un peu à gauche du spectateur, un Grec blessé est étendu tout défaillant, appuyé sur la main qui tient encore l'épée[3]. Si l'on accepte l'identification proposée par M. Brunn, c'est Achille, dont les deux partis ennemis se disputent le corps. Voici en effet, de chaque côté, deux guerriers qui combattent au premier rang, la lance en arrêt, le bouclier au bras gauche, le buste porté en avant par un mouvement d'attaque[4].

1. *Journal of science and arts*, 1819, VI, pl. I, p. 327 ; cf. Cockerell, *The temple of Jupiter Panhellenius and of Apollo Epicurius at Bassae near Phigaleia*. Londres, 1860, pl. IV et XV.

2. N° 59 de Brunn, *Beschr. der Glyptothek*. Parties modernes, le nez, le pouce, deux bouts de doigts de la main gauche, la main droite, et différents morceaux du vêtement et des pièces d'armure.

3. Brunn, n° 60.

4. Brunn, nos 61, 65.

On s'accorde à reconnaître un Grec, peut-être Ajax, dans le guerrier de gauche. Dès lors les combattants qui occupent l'aile gauche du fronton appartiennent au même camp (fig. 144). C'est d'abord un archer agenouillé, solidement assis sur la jambe droite pour assurer son tir[1]; tandis que le sculpteur a donné aux combattants armés de lances la nudité héroïque, celui-ci porte, sur une courte tunique, la cuirasse de cuir bordée de lambrequins (πτέρυγες), suivant le type d'armure qui a remplacé l'ancienne cuirasse à gouttière. Vient ensuite un combattant également agenouillé, la lance à la main, se protégeant derrière son bouclier[2]. Enfin dans l'angle du tympan prenait place le Grec blessé qui, accoudé sur un bras,

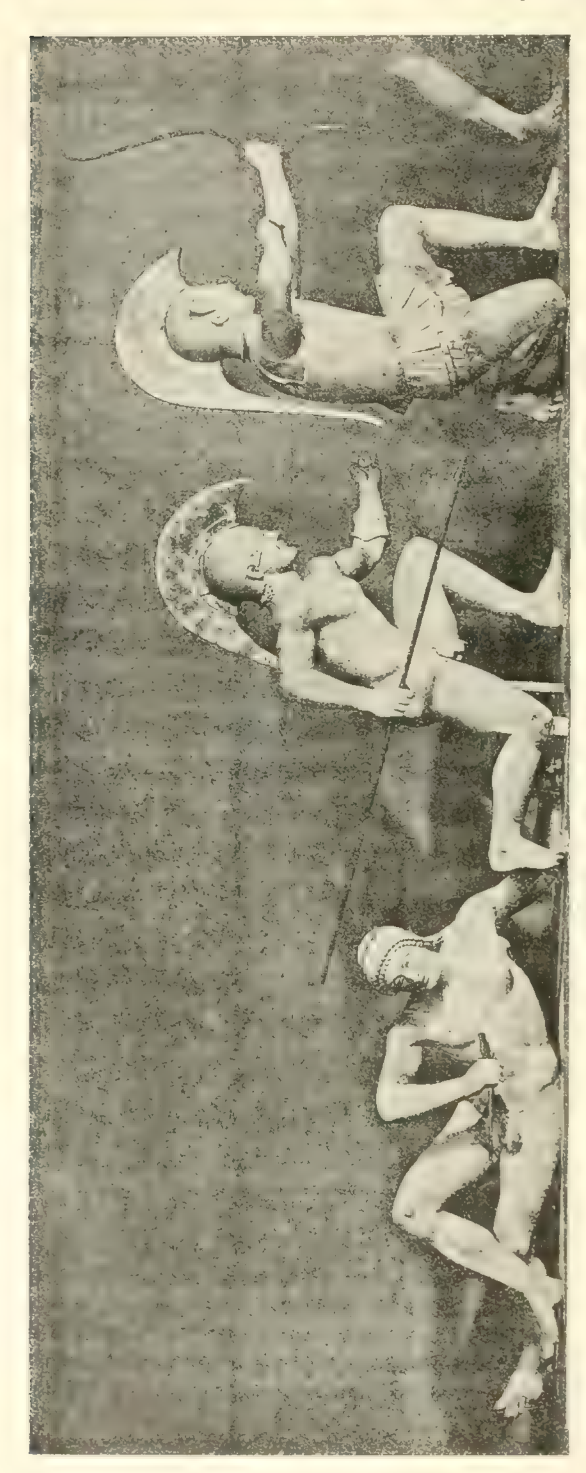


Fig. 144. — Fronton occidental du temple d'Athena, à Égine (aile gauche).

1. Brunn, n. 62.
2. Brunn, n. 63.

essaye d'arracher une flèche plantée dans sa poitrine[1]. Son casque est tombé dans l'action, et rien ne cache les boucles savamment frisées de sa chevelure serrée par un ruban. L'artiste a fait de son mieux pour traduire l'angoisse de la douleur physique; aussi voyez comment le blessé a croisé les jambes pour s'arc-bouter sur le talon droit, et comment ses lèvres contractées trahissent la souffrance, en dépit du sourire conventionnel qui en retrousse les coins.



Fig. 145. — Fronton occidental du temple d'Athéna, à Égine (aile droite).

Dans l'aile droite du côté des Troyens, les trois figures qui font suite au protagoniste reproduisent symétriquement les mêmes attitudes (fig. 145)[2]. D'abord deux combattants agenouillés. Voici l'archer, dont le costume dénonce la nationalité asiatique; il porte un justaucorps à longues manches, en cuir sou-

1. Brunn, n° 64.
2. Brunn, n[os] 66, 67, 68.

ple, et des anaxyrides collantes; pour n'être pas gêné dans son tir, il a relevé et noué par derrière les longues barbes de son bonnet phrygien. Plus loin un guerrier lève sa lance, maladroitement rem-



Fig. 146. — Héraclès tirant de l'arc. Aile droite du fronton oriental du temple d'Athéna à Égine.

placée dans la restauration par une épée. Enfin, la figure d'angle est celle d'un Troyen blessé, le corps traversé par une flèche; accoudé sur un bras, il reste passif, sans réagir contre la douleur comme le Grec de l'angle opposé.

Du fronton oriental, il ne reste que cinq figures plus ou moins res-

taurées, avec de nombreux fragments. La plus remarquable est sans contredit celle que reproduit notre planche en héliogravure (Pl. IV), le Troyen mourant dont la place est tout indiquée dans l'angle gauche[1]. Frappé sous le sein droit, il s'est affaissé sur le sol; son bras gauche inerte et comme détendu, est encore passé dans la courroie du bouclier, qui sert d'appui au blessé pour se soulever péniblement ; la souffrance se peint sur son visage aux lèvres contractées. Si l'on suit la restauration de Cockerell, il faut placer immédiatement après l'Héraclès tirant de l'arc que représente notre figure 146; mais Brunn ayant démontré que la statue appartient à l'aile droite du fronton[2], nous avons préféré la donner sous son véritable aspect, c'est-à-dire tournée vers la gauche. Le héros est agenouillé dans la pose de l'archer qui décoche une flèche, le pied droit ramené sous lui, le buste haut, tous les muscles des bras tendus par l'effort. Il est coiffé d'un casque dont la partie antérieure figure un mufle de lion; des trous carrés, creusés à la hauteur des tempes, étaient destinés à recevoir les tenons qui fixaient les garde-joues; d'après la forme du casque, ces accessoires représentaient sans doute les lambeaux pendants de la mâchoire inférieure du lion. Sur une courte tunique sans manches, Héraclès porte la cuirasse de cuir lacée à gauche par des lanières; une des épaulières est dégrafée et rejetée en arrière, pour laisser plus de jeu au bras qui tire sur la corde de l'arc. La tête est d'un modelé énergique; les lèvres serrées sont nettement découpées et forment une saillie très ressentie; les yeux petits et bridés, sont à fleur de tête, et les boucles de la chevelure, qui encadrent le frond étroit, achèvent de donner au visage une singulière expression de fermeté. Il n'y a pas lieu de s'arrêter longuement à la troisième statue, celle d'un combattant troyen armé de la lance : elle reproduit un type déjà connu par le fronton occidental. Quant à la quatrième, celle du guerrier tombé aux pieds d'Athéna, tous les efforts de Thorwaldsen n'ont abouti qu'à la restaurer dans une position étrange, et peu vraisemblable. Le héros grec est tombé à la renverse, mais sans toucher le sol;

1. N° 55. Brunn, *Denkmaeler der griech. rœm. Sculptur*, n° 28.

2. N° 54, Cf. *Beschr. der Glyptothek*, p. 78. Brunn remarque en effet que le côté gauche de la statue tourné vers le dehors, est le plus détériore : en outre, il est travaillé avec plus de soin que la partie qui n'était pas destinée à être vue. Cf. notre notice dans les *Mon. de l'Art antique* de Rayet, pl. 25.

presque couché sur son bouclier, il s'efforce de se redresser, et lève son épée comme pour parer un nouveau coup. Si bizarre que soit cette attitude, il est difficile d'en imaginer une autre; tous les essais de restauration que l'on a tentés pour modifier cette pose choquante sont demeurés infructueux[1]. La cinquième figure n'a pas d'analogue dans le fronton ouest (fig. 147). C'est un jeune homme sans armes, qui se baisse vers le blessé, les deux bras en avant[2]. La chevelure, très soigneusement peignée, forme autour du front

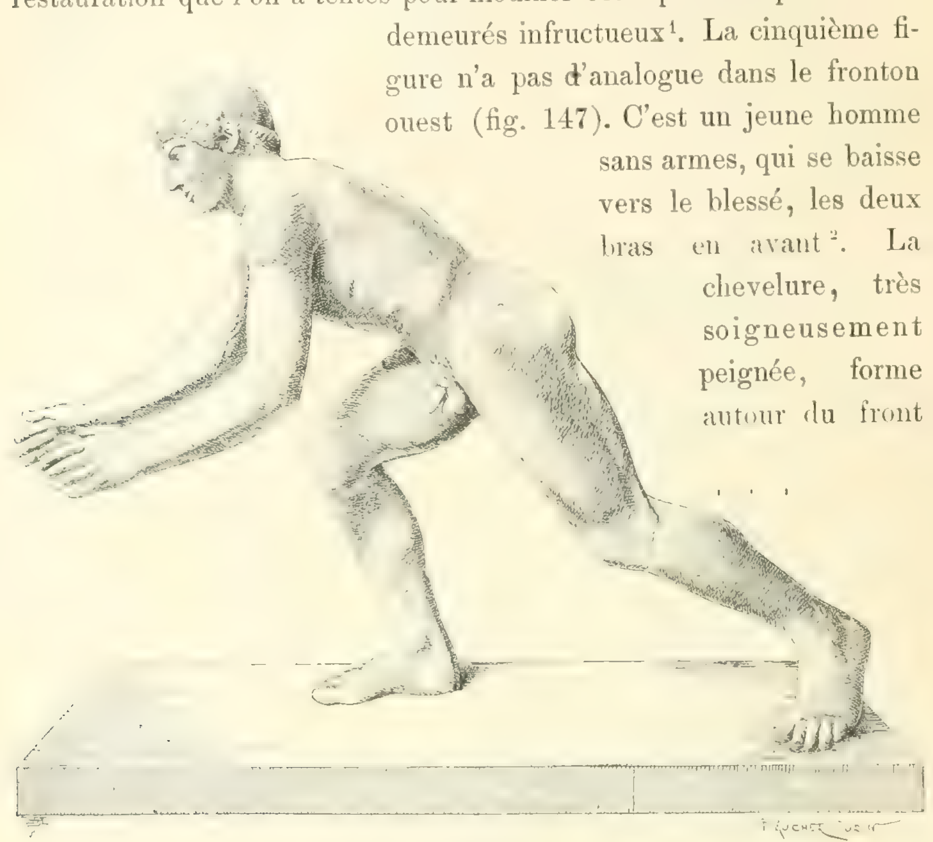


Fig. 147. — Jeune homme qui se baisse pour ramasser un blessé. Aile droite du fronton oriental du temple d'Athéna, à Égine.

des boucles frisées, sous lesquelles passe une double tresse partant de la nuque; sur le revers de la tête, resté lisse, la peinture remplaçait le travail du ciseau.

Comment s'agençaient, dans le cadre triangulaire des frontons, les statues conservées, et comment combler les vides, pour restituer les

1. Par exemple la restauration de Cockerell, qui place la tête à gauche, et fait porter la statue sur le côté droit.

2. N° 58 du catalogue de Brunn. L'une des mains a été mal restaurée; la main véritable, qui se trouve au nombre des fragments conservés, tenait un des géniastères du casque du blessé. Cf. Brunn, *Denkmäler der griech. röm. Sculptur*, n° 26.



ensembles? Questions complexes, très controversées, et dont l'examen exigerait de laborieuses discussions. Nous les épargnerons aux lecteurs, pour résumer brièvement les résultats acquis. Il nous suffira de prendre pour exemple le fronton ouest, les deux compositions étant rigoureusement symétriques. Pendant longtemps, on se contenta de la première restauration de Cockerell, qui disposait les statues dans l'ordre où elles sont à Munich; l'architecte anglais restituait seulement, à droite d'Athéna, le jeune homme qui se baisse, par analogie avec le fronton oriental (fig. 148)[1]. Brunn fit remarquer le premier combien était anormale la place attribuée aux archers, derrière le combattant debout[2]. C'était déjà une heureuse modification que de les déplacer, et de les reporter au troisième rang; en effet, l'archer, en raison de son armement, doit prendre du champ, et les sculpteurs d'Égine auraient choqué toutes les vraisemblances en ne respectant pas l'ordre naturel des combattants. Plus tard, un autre érudit, H. Prachov, fut conduit par l'étude des fragments à établir comme un fait démontré la symétrie absolue des deux frontons, pour l'ordonnance et le nombre des figures, et à répéter de chaque côté d'Athéna, dans le fronton occidental, la figure du jeune homme imberbe se baissant vers le blessé du centre[3]. Le chiffre total était donc de douze statues. M. K. Lange a été plus loin encore, en s'efforçant de porter ce chiffre à quatorze, et en plaçant dans chaque aile un second combattant debout[4]. Par suite, au lieu d'aligner les figures sur une seule file, les artistes les auraient groupées plus librement, les unes en retrait, les autres en avant, donnant ainsi à la composition un caractère plus pictural (fig. 149). Quel que soit l'intérêt de cette hypothèse, elle nous paraît fort sujette à caution; elle suppose, en

1. C'est la restauration suivie par Blouet, *Expédition française de Morée*, t. III, pl. 58, par Welcker, *Alte Denkmaeler*, I, 30, par Müller-Wieseler, *Denkmaeler der Alten Kunst*, I, pl. 6-8, par Clarac, *Musée de Sculpture*, pl. 815-821. Cockerell avait déjà proposé de modifier sa première restauration, en portant à treize le chiffre des figures : *The temple of Jupiter Panhellenius*, pl. XVI.

2. Brunn, *Ueber die Composition der Aegineten* (*Sitzungsber. der K. bayer. Akademie*, 1869, II, p. 448).

3. H. Prachov, *La composition des groupes du temple d'Egine* (*Annali dell' Inst.*, 1873, p. 140).

4. K. Lange, *Die Composition der Aegineten* (*Berichte der sächs. Gesellschaft der Wissenschaften*, 1878, II). La théorie de M. Lange a été très contestée. Voir en particulier Julius, *Jahrbücher für Philologie*, CXXI, 1880, p. 1 et suiv. Nous devons nous borner à signaler un autre système, celui de A. Burckhardt (*Ueber die aeginetischen Giebelgruppen*, Bâle, 1879), qui enrichit la série des restitution proposées.

effet, chez les sculpteurs éginètes, une recherche de l'effet pittoresque et de la perspective qui s'allie mal avec l'exécution très précise, très dépouillée des statues. Mieux vaut, croyons-nous, s'en tenir au système de Brunn et de Prachov, adopter le chiffre de douze figures pour chaque fronton, et les replacer, régulièrement alignées, sur un seul plan.

Cela fait, il faut encore, pour avoir une idée exacte des deux frontons, leur rendre leur décoration polychrome[1]. Le pinceau du peintre avait recouvert de couleurs difficiles à reconnaître aujourd'hui les cuirasses, les tuniques, et le costume de l'archer asiatique ; dessiné sur l'égide d'Athéna un réseau d'écailles, et coloré les chevelures en brun rouge. Une bande bleue bordait les boucliers, tandis qu'un ton rouge soulignait les détails du vêtement de la déesse, accusait la saillie des lèvres, colorait l'intérieur des boucliers, et mettait une note vibrante aux aigrettes des casques. Ajoutez encore les accessoires exécutés en bronze, arcs, lances, épées, baudriers, courroies de carquois, et surtout les boucles des chevelures travaillées à part et rapportées avec un soin minutieux. Ainsi rehaussées de couleurs vives, parmi lesquelles le bronze doré jetait un éclat métallique, les statues s'enlevaient vigoureusement sur le fond bleu du tympan.

On a tout dit sur le type et sur la composition des frontons d'Égine. Que de fois n'a-t-on pas fait ressortir la symétrie rigide, inflexible, qui répète les mêmes attitudes dans les deux ailes, et l'absence de lien entre les figures simplement juxtaposées avec une précision mathématique! Il serait injuste, cependant, d'appliquer ici les règles d'une esthétique trop absolue, et de ne pas faire la part des traditions d'école. Les sculpteurs d'Égine sont des bronziers[2]; travaillant le marbre par exception, ils subissent la tyrannie des habitudes contractées dans la pratique des arts du métal. Or, ce qu'ils ont appris,

1. Voir Brunn, *Beschreib. der Glyptothek*, p. 72 suiv. Les traces de peinture, aujourd'hui disparues, ont été constatées au lendemain de la découverte par Wagner : *Ueber die aeginet. Bildwerke, mit kunstgeschichtlichen Anmerkungen von F. W. J. Schelling*, 1817. Cf. Hittorff et Cockerell, *Rev. Arch.*, XI 1854, p. 357.

2. Il est intéressant de remarquer que, sur une coupe de Berlin représentant l'atelier d'un fondeur, une des deux statues en cours d'exécution reproduit presque exactement le type des combattants debout dans le fronton ouest. Gerhard, *Trinkschalen*, pl. 12, 13.

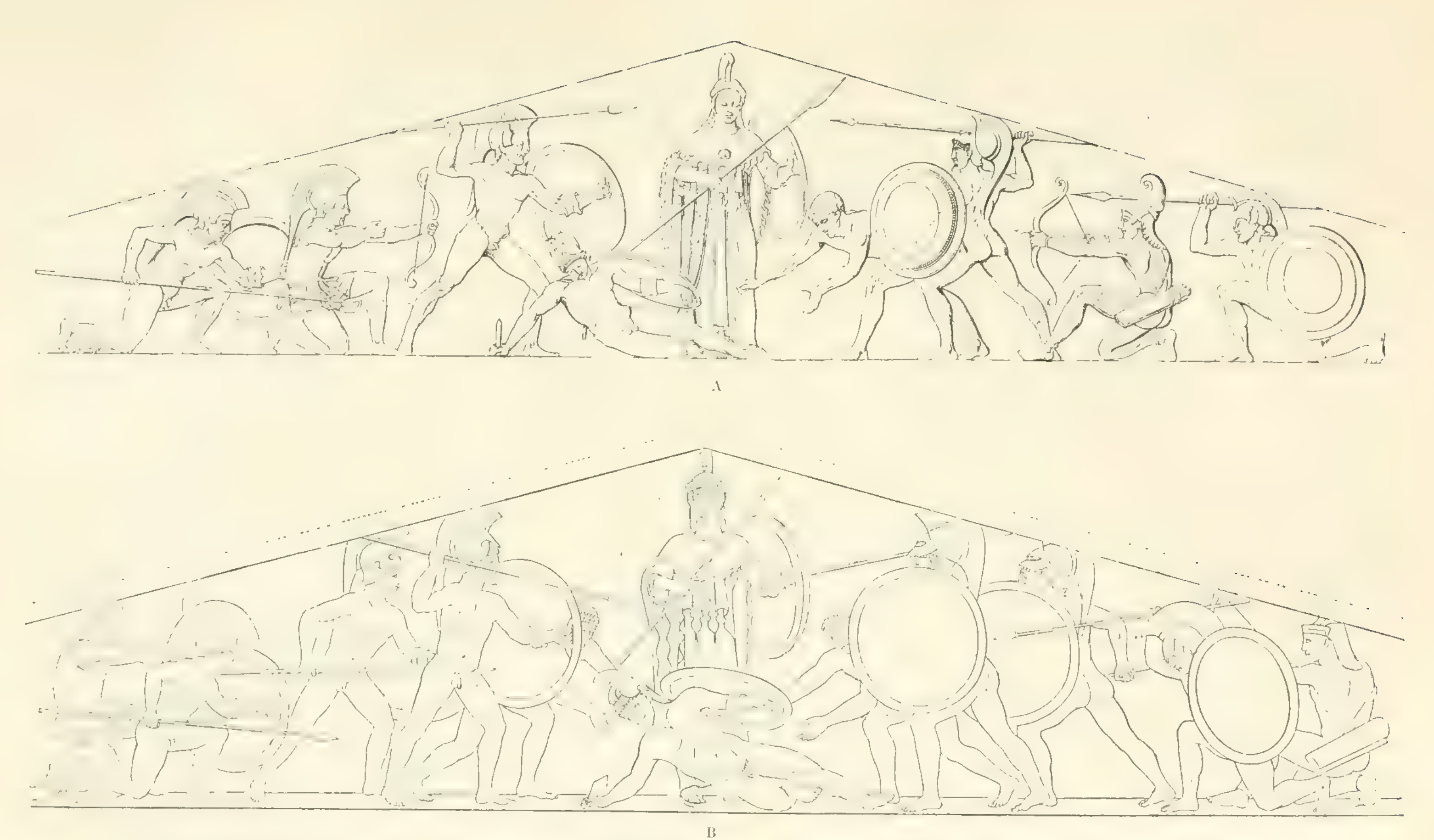


Fig. 148 et 149. — Restitution de la partie centrale du fronton occidental d'Égine. — A. D'après Cockerell. B. D'après K. Lange.

c'est à traiter la figure isolée, à l'exécuter pour elle-même, comme un tout indépendant. La composition des frontons le prouve jusqu'à l'évidence. Sans doute les artistes qui les ont conçus ont assigné d'avance à chaque personnage sa place dans l'ensemble, sa pose, son attitude particulière, en les subordonnant aux lois de la symétrie, et aux exigences de l'espace à remplir. Mais ces précautions prises, ils n'ont pas songé à établir entre les figures la cohésion qui résulte d'un groupement plus intime. Prise à part, chacune d'elles a pour ainsi dire son existence propre, comme les statues d'athlètes fondues dans les ateliers d'Égine. De là cette ordonnance encore rigide, compassée, symétrique à l'excès, et cela quarante ans à peine avant que l'école de Phidias exécute les groupes si libres et si harmonieux des frontons du Parthénon.

Ces réserves faites, reconnaissons que les sculpteurs d'Égine doivent à la pratique de l'art du bronze d'étonnantes qualités. Tout d'abord, ils sont passés maîtres dans la science de la statique. Voyez avec quelle audace ils ont dédaigné les moyens artificiels pour assurer l'équilibre de leurs statues ; debout, couchées ou agenouillées, elles ont la solidité et l'aplomb des figures coulées en bronze. Examinez à ce point de vue une de celles où le mouvement est le plus compliqué, l'Héraclès tirant de l'arc; on peut tourner autour du marbre, l'envisager sous tous ses aspects : l'attitude reste d'une justesse irréprochable. L'artiste a même poussé la conscience jusqu'à indiquer le léger mouvement de recul du buste, entraîné en arrière par l'effort du bras qui tire sur la corde. Cette science si parfaite de l'équilibre est le fruit d'une étude approfondie du corps humain. Les Éginètes en connaissent à fond la structure et les proportions ; ils ont étudié sur le vif le jeu des membres dans les poses les plus variées, la flexion des muscles dans le torse d'un homme couché, la tension qu'imprime au corps tout entier l'énergie d'une action violente. Aussi, comme les mouvements sont exacts, malgré la raideur qui trahit encore l'application laborieuse de l'artiste, et quel sentiment de la vie éclate dans la pondération savante des attitudes !

Le modelé a une rigueur qu'on ne se lasse pas d'admirer. Tout est net, précis, d'une facture nerveuse et sobre. Avec une rare

connaissance du nu, le sculpteur sait simplifier les plans, indiquer les grandes masses, résumer quand il le faut; ailleurs, souligner le détail, accuser la saillie d'un genou osseux, ou faire courir le long d'un bras une veine gonflée par l'effort; il sait enfin réserver les virtuosités pour les accessoires, lorsqu'il s'agit de strier de lignes régulières une barbe bien peignée, ou de détailler un bout de tunique passant sous une cuirasse. On sent partout un art sincère, convaincu, épris de l'exactitude, et qui cependant possède déjà la qualité grecque par excellence, la mesure. Et si l'on cherche ce qui lui fait encore défaut, il ne lui manque guère que d'acquérir plus de souplesse, plus de liberté, et d'user avec plus d'aisance de toute cette science acquise. Les sculptures d'Égine ont donné lieu à d'autres critiques. On a souvent relevé les faiblesses que trahit l'exécution des têtes, le sourire monotone, les yeux plats et sans vie, les lèvres bridées, la saillie exagérée du menton[1]. On a même été jusqu'à parler de « têtes hideuses, de visages grimaçants et hébétés[2]. » Il y a là quelque exagération; nous avons, pour notre part, noté en face des originaux des jugements moins sévères. Qu'on examine sans parti pris les marbres de Munich, on sera frappé de l'expression de souffrance empreinte sur le visage des blessés; on reconnaîtra, dans la tête de l'Héraclès, la contraction des traits propre à l'archer qui vise, l'œil fixé sur son but. S'il est vrai que les sculpteurs subissent encore sur ce point l'influence des vieilles traditions, au moins font-ils effort pour s'en dégager. Chose curieuse, les marbres d'Égine nous montrent plutôt la fin de cette convention, chère à tout l'art grec primitif, et qu'on a appelée très inexactement « le sourire éginétique ».

Veut-on caractériser d'un mot les sculptures des frontons? Les termes de réalisme, de vérité se présentent naturellement. Encore faut-il s'entendre sur le réalisme des maîtres archaïques : c'est une réaction contre les types conventionnels, et un acheminement vers la forme généralisée. Il est aisé, en effet, de ramener toutes les figures d'Égine à un type unique. Épaules larges, pectoraux saillants, ventre plat et déprimé, hanches fines, ces traits, qui se retrouvent dans

1. Voir Beulé, *l'Art grec avant Périclès*, p. 183.
2. Vitet, *Études sur l'Histoire de l'art*, I, p. 33.

toutes les statues, composent un type général, celui de l'homme agile et vigoureux, entraîné par l'éducation athlétique. Ainsi l'observation de la nature a conduit le sculpteur à simplifier, à dégager une formule, et l'on voit déjà poindre ce sentiment généralisateur qui inspirera les grands maîtres du cinquième siècle.

Joints aux mérites du style, ces caractères permettent de placer après les guerres médiques l'exécution des frontons. On ne se trompe guère, croyons-nous, en leur assignant comme date la période comprise entre les années 480 et 470. Or, à ce moment, un des plus brillants sculpteurs d'Égine, Onatas, est en pleine activité, et il est très légitime de supposer qu'il n'est pas resté étranger à la décoration du temple. Nous n'hésitons pas à considérer les marbres de Munich comme une sorte de manifeste de son école, et à y chercher le style et la manière du maître éginète. Maintenant quelle est, dans l'œuvre commune, sa part personnelle? A-t-il modelé les maquettes des frontons? En a-t-il exécuté une partie? Et si l'on ne peut lui attribuer l'exécution de l'ensemble, quels ont été ses collaborateurs? Autant de questions auxquelles on est réduit à répondre par des conjectures. La plus vraisemblable est encore de lui faire honneur de la composition des deux frontons, de voir dans celui de l'ouest l'œuvre d'un artiste moins habile, et de reconnaître la main du maître, secondé peut-être par son fils Kallitélès, dans les figures déjà plus libres du fronton oriental.

Les marbres d'Égine nous offrent un groupe de sculptures de provenance certaine. Grâce à ce témoignage, on peut essayer de compléter la série des œuvres éginètes, et de rattacher à la même école des monuments dispersés dans les musées. Ainsi le British Museum possède une statue de marbre, connue sous le nom d'*Apollon Strangford,* et que nous attribuerons volontiers avec Brunn à un artiste de l'île [1]. C'est une œuvre un peu postérieure aux frontons, mais elle s'en rapproche par d'étroites analogies de style. Que le personnage

1. *Mon. inediti dell' Inst.*, IX, pl. 41. O. Rayet et Thomas, *Milet et le golfe Latmique*, pl. 28, 1 Brunn, *Denkmäler*, nº 51. Cf. Prachov, *Annali*, 1872, p. 181, et Brunn, *Sitzungsber. der bayer. Akad.*, 1872, p. 529. Sur le travail du marbre à Égine, voir Furtwaengler, *Mittheil. Athen*, 1883, pp. 364 suiv., à propos d'une stele funeraire en marbre trouvée dans l'île.

représenté soit un Apollon ou un athlète, on y retrouve facilement le même type athlétique, la même forme de coiffure, la même conception de la forme humaine. Pourtant le style est déjà plus souple, et l'imitation de la nature comporte plus de liberté.

Mais surtout, nous devons prêter attention aux bronzes, et rechercher si quelque monument conservé peut nous faire comprendre la supériorité reconnue aux ateliers d'Égine dans le travail du métal. Or, s'il est une hypothèse séduisante, entre tant d'autres qui encombrent trop souvent l'histoire de l'art grec, c'est de faire honneur à quelque fondeur éginète d'un beau buste en bronze appartenant au Musée de Naples. Il a été trouvé en 1756 à Herculanum, dans l'atrium de la prétendue villa des Pisons, et porte encore des traces d'arrachement, comme si son possesseur romain avait recueilli quelque précieuse épave, provenant du pillage d'une ville grecque[1] (fig. 150). Nous avons décrit ailleurs les caractères du style[2], la tête d'une construction solide, posée sur un cou ro-



FIG. 150. — Tête virile en bronze, provenant d'Herculanum. (Musée de Naples.)

1. Voir pour la bibliographie ancienne, Giulio de Petra, *I Monumenti della Villa Ercolanese*, dans *Pompei, e la regione sotterrata dal Vesuvio*, Naples, 1879, p. 270. Cf. Kekulé, *Annali*, 1870, p. 263, et *Mon. ined. dell' Inst.*, IX, pl. 18.

2. Rayet, *Monuments de l'art antique*, I, notice de la pl. 26.

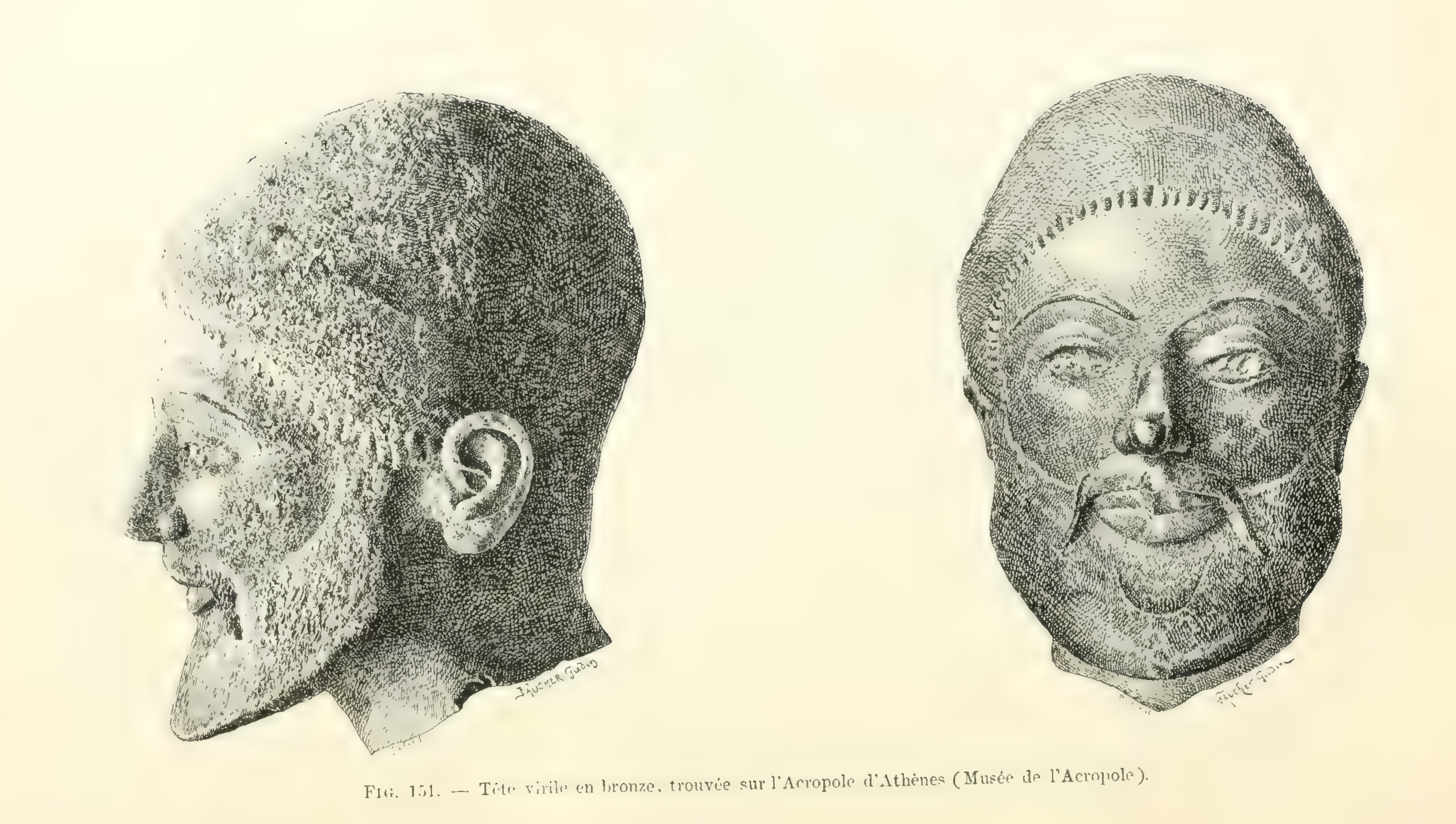


Fig. 151. — Tête virile en bronze, trouvée sur l'Acropole d'Athènes (Musée de l'Acropole).

buste; le menton osseux et saillant, accusé par un méplat hardi; les lèvres d'un dessin énergique, et comme découpées à arêtes vives, grâce au léger ressaut qui les cerne. La forme de la coiffure nous est déjà connue; elle rappelle immédiatement celle du jeune homme, qui dans le fronton oriental, se baisse pour ramasser le blessé. Seulement, ici, la double tresse serre les boucles du front, au lieu de passer dessous. La technique du métal a permis à l'artiste de pousser l'exécution bien plus avant que dans la tête en marbre. Avec une étonnante virtuosité, le burin a détaillé les mèches ondulées d'une chevelure soigneusement peignée, et par un raffinement de minutie digne d'attention, les boucles en spirale qui tombent sur le front ont été fondues à part, et rajustées après coup. Si, comme nous le croyons, le bronze de Naples est une œuvre éginète[1], rien ne nous fait mieux comprendre à quelle sévère école ont été formés les sculpteurs des frontons.



Fig. 152. — Hoplitodrome, bronze de l'ancienne collection Tux. (Collection de l'Université de Tubingue.) Hauteur, 0m.19.

Vers l'époque des guerres médiques, Égine entretenait certainement des rapports avec Athènes; deux de ses artistes, Kallon et Onatas, signaient, on l'a vu, des ex-voto consacrés sur l'Acropole. Aussi n'est-il pas téméraire de revendiquer pour l'école éginète une des plus précieuses trouvailles

1. Telle est aussi l'opinion de M. K. Lange, *Mittheil. Athen.*, 1882, p. 203. M. Studniczka va plus loin encore, et propose d'y reconnaître une copie de l'Apollon d'Onatas qui se trouvait à Pergame. (*Roem. Mittheil.* 1887, p. 105, note 47). Il faut rapprocher de la tête d'Herculanum une tête colossale en marbre du Musée Torlonia. C. L. Visconti, *Museo Torlonia di scult. antiche*, n° 501, pl. 128.

faites à Athènes dans ces derniers temps. Nous reproduisons ci-joint, de face et de profil, une remarquable tête de bronze, découverte sur l'Acropole dans les fouilles de 1886, antérieure, par suite, à l'invasion perse de 480 (fig. 150)[1]. La tête, presque de grandeur nature, est celle d'un personnage viril, dont le type est rendu avec un sentiment très vif de l'individualité : sourcils arqués, dessinés par un filet en saillie; yeux bien fendus, auxquels une matière blanche, vitreuse, incrustée entre les paupières, donnait un regard brillant; lèvres fortes, d'un contour très précis; barbe taillée en coin, avec la mouche largement étalée sous la lèvre inférieure, tout cela compose un type bien vivant, et dont nous retrouvons les traits essentiels dans le Troyen blessé du fronton oriental. Le développement exagéré du crâne ne doit pas nous surprendre : toute cette partie, laissée fruste à dessein, était cachée sous un casque de métal, fixé au moyen de rivets dont les trous sont encore visibles. Aussi l'artiste s'est-il borné à modeler autour du front et sur les tempes une simple rangée de boucles. C'est pour les parties apparentes qu'il a réservé sa peine, et là, l'exécution est d'une finesse surprenante. Seul, l'examen attentif de l'original permet de voir par quel délicat travail de gravure le sculpteur a indiqué les poils de la barbe et des moustaches. Pour la minutie du travail, cette œuvre grecque, d'aspect si robuste, peut rivaliser avec les bronzes japonais les plus curieusement ciselés.

Nous sommes bien tenté d'attribuer également une origine éginète à l'excellent petit bronze qui a fait partie de la collection Tux, léguée en 1798 à l'Université de Tubingue (fig. 152)[2]. On y a reconnu souvent Baton, le cocher d'Amphiaraos, debout sur son char, rassemblant les rênes de la main gauche, le bras droit étendu comme pour exciter ses chevaux. Mais le rapprochement avec des peintures de vases a suggéré à M. Hauser une interprétation différente, fort plausible à notre avis[3]. Ce personnage coiffé du casque, et auquel certains indices

1. *Musées d'Athènes*, pl. XV. Ἐφημ. ἀρχαιολ., 1887, pl. 3, pp. 43-48 (Sophoulis). L'auteur de l'article conteste l'origine éginète de ce bronze. Cf. Brunn, *Denkmaeler*, n° 2.

2. Voir Schwabe, *Jahrbuch des arch. Inst.*, 1886, I, p. 163, pl. 9. Wolters, *Gipsabgüsse*, n° 90.

3. Hauser, *Jahrbuch des arch. Inst.*, 1887, II, p. 95. Le rapprochement proposé par M. Hauser entre le bronze de Tubingue et la statue de l'hoplitodrome Épicharinos, œuvre des sculpteurs attiques Kritios et Nésiotès, reste une simple conjecture.

matériels engagent à restituer un bouclier, pourrait bien être un hoplitodrome, c'est-à-dire un coureur à la course armée. Le bras gauche chargé du lourd bouclier, le bras droit étendu pour ramener l'équilibre, les jambes fléchies, il attend pour prendre son élan que le signal de la course ait été donné. Quel que soit d'ailleurs le sujet, ce petit bronze est une œuvre remarquable. On y retrouve, à un degré plus avancé, la facture énergique, la solidité de construction que nous avons admirées dans les figures des frontons. Le type du visage, la barbe en pointe, sont d'ailleurs d'autres indices de parenté entre la statuette de Tubingue et les sculptures éginètes.

Nous savons dès lors ce que valent, dans leur art de prédilection, les bronziers d'Égine. Faut-il s'étonner, après cela, que les anciens eux-mêmes leur aient assigné une place distincte parmi les anciennes écoles grecques, et sommes-nous surpris, quand Pausanias parle de « la technique éginétique » (τέχνης αἰγιναίας)[1]? Le voyageur grec semble, il est vrai, attacher à ces mots une idée d'archaïsme encore rigide, presque de défaveur. Nous serons moins sévère pour une école dont l'arrêt de développement est dû à des causes politiques, et non à un défaut de vitalité. Si Égine ne maintient pas son vieux renom, c'est qu'elle perd son indépendance au moment où l'art va marcher à grands pas. Ses grands sculpteurs sont encore des maîtres archaïques. Au moins représentent-ils avec éclat les qualités les plus hautes de l'archaïsme grec. En regard du style facile et un peu indolent qui prévaut dans la Grèce orientale, leurs œuvres se recommandent par une conscience irréprochable, par une science déjà sûre du corps humain, par une exécution ferme et précise. Même au temps où l'art est le plus libre, elles ne sont pas dépassées pour la perfection de la technique.

1. Pausanias, V, 25, 13. Cf. VII, 5, 5.

CHAPITRE III.

LES ÉCOLES DU PÉLOPONNÈSE. — LA GRANDE GRÈCE ET LA SICILE.

§ 1. — SICYONE ET ARGOS.

Une transition naturelle nous conduit de l'île d'Égine dans le Péloponnèse. Là aussi, l'art du bronze est en honneur, et la sévère tenue du style est la marque distinctive des deux écoles qui représentent avec le plus d'éclat l'activité artistique. L'école de Sicyone et celle d'Argos ont plus d'un trait commun. Héritières des traditions d'art apportées dans le Péloponnèse par les Crétois, elles ont pour le travail des métaux une prédilection particulière. Toutes deux, elles doivent leur célébrité aux statues d'athlètes, aux monuments votifs qui prennent place sous les platanes de l'Altis, ou aux abords du temple de Delphes. Nulle part ailleurs, on ne voit se développer avec plus d'unité et de méthode les principes de style que nous avons reconnus en germe dans l'ancien art péloponnésien, et telle est même la parenté des deux écoles, que leurs artistes s'associent parfois pour une œuvre commune. En les étudiant successivement, nous n'oublierons donc pas que nous avons affaire à deux écoles sœurs, unies par les liens les plus étroits.

Le mouvement d'art provoqué à Sicyone par une famille de dynastes éclairés, ne s'arrête pas après la chute de la tyrannie. Sous le gouvernement de l'oligarchie dorienne qui, vers 570, a supplanté les Orthagorides, Sicyone reste un des grands centres de l'art péloponnésien. La peinture y fait ses premiers progrès avec Téléphanès; d'autre part, les maîtres crétois Dipoinos et Skyllis y ont laissé des élèves

habiles à travailler tous les métaux[1]. Ces traditions ne se perdent pas. Dans la seconde moitié du sixième siècle, l'école des fondeurs sicyoniens est représentée par un groupe d'artistes, qui paraissent appartenir à une même famille.

La généalogie de cette famille n'est pas facile à établir. Voici pourtant, croyons-nous, celle qui s'accommode le mieux avec le témoignage des textes[2]. L'ancêtre est un Crétois, Aristoclès, originaire de la ville de Cydonia; il vient s'établir à Sicyone vers 566, suivant l'exemple de ses deux compatriotes qui ont trouvé accueil dans la cité péloponnésienne. C'est là qu'il exécute, pour Évagoras de Zanclé, un groupe de bronze consacré à Olympie : Héraclès combattant contre une Amazone à cheval, sujet déjà compliqué, mais traité, suivant Pausanias, dans le style le plus archaïque[3].

Aristoclès a un fils, Kléœtas, à la fois sculpteur et architecte, et qui travaille pour Athènes, sans doute au temps de Pisistrate. On voyait de lui, sur l'Acropole, un guerrier de bronze mettant son casque, avec les ongles incrustés d'argent. Sur la base, était tracée l'inscription suivante : « Celui qui m'a fait, c'est Kléœtas, fils d'Aristoclès, qui inventa les stalles des chars à Olympie[4]. » L'invention dont l'artiste se montrait si fier était celle d'un système de stalles (ἱππάφεσις) où les chars attendaient le signal de la course, chacun d'eux ayant la même distance à parcourir pour entrer en ligne.

Si Kléœtas est à l'apogée de son activité vers le milieu du sixième siècle, ses fils représentent la génération qui remplit la seconde moitié du siècle. Or, cette date convient de tous points à deux artistes dont l'un, Aristoclès, est donné comme le fils de Kléœtas, l'autre, Kanakhos, comme le frère d'Aristoclès[5]; tous deux, par suite, sont issus du même

1. Pline appelle Sicyone « officinarum omnium metallorum patria ». *Nat. Hist.* 36. 9. Ce texte est controversé; nous adoptons ici la lecture de M. Klein, *Die Daedaliden*, II, p. 97. (*Arch. epigr. Mittheil aus Œsterreich*, 1881.)

2. Elle est adoptée par O. Rayet, *Études d'archéologie et d'art*, p. 161. Brunn propose un système tout différent, qui rattache à l'Attique quelques-uns de ces artistes. *Griech. Künstler*, I, p. 80. Cf. Loewy, *Inschr. griech. Bildhauer*, p. 13.

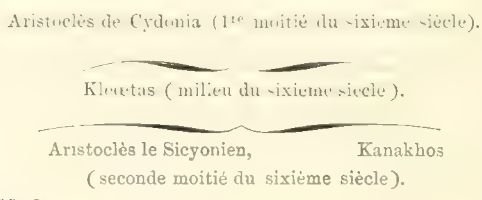
3. Pausanias, V, 22, 11. « ἐν τοῖς μάλιστα ἀρχαίοις κατορθωθῆναι ». Sur les rapprochements, d'ailleurs peu certains, qu'on a proposés avec un groupe figuré sur les monnaies d'Héraclée, voir Roulez, *Annali*, 1871, p. 138.

4. Pausanias, VI, 20, 14.

5. Pausanias, V, 24, 5; VI, 3, 11; VI, 9, 1. On peut donc dresser le tableau généalogique suivant :

père, Kléœtas. De l'aîné, Aristoclès, qui porte suivant l'usage le nom de son grand-père, nous connaissons peu d'œuvres. Il avait collaboré à un groupe des trois Muses, avec son frère Kanakhos et l'Argien Agélaïdas, chacun des artistes exécutant une figure; celle qui portait sa signature était une Muse tenant la lyre[1]. On citait encore de lui un groupe en bronze de Zeus et de Ganymède, consacré à Olympie par le Thessalien Gnathis[2]. Pourtant, c'était un maître capable de faire école, si l'on en juge par la longue lignée des disciples qui se réclamaient de lui; et quand nous voyons, dans le nombre, figurer des Éginètes, comme Synnoon et Ptolikhos, nous devons reconnaître en lui un des maîtres incontestés de l'art du bronze[3].

Son frère, Kanakhos, semble avoir été plus fécond; en tout cas, il a laissé plus de traces dans les traditions antiques. Contemporain de Kallon l'Éginète et d'Agélaïdas d'Argos, il appartient à la dernière génération des maîtres archaïques; c'est lui qui représente avec le plus d'éclat l'école de Sicyone, pour la période antérieure aux guerres médiques. Quelques courtes mentions, éparses dans les textes, nous renseignent seules sur ses œuvres capitales, comme les hommes montés sur des chevaux de course, ex-voto de quelque victoire olympique, comme la Muse tenant la flûte exécutée pour le groupe auquel son frère avait travaillé. On voyait de lui, dans un temple de Sicyone, une Aphrodite d'or et d'ivoire, coiffée du polos, tenant une pomme et un pavot; nous avons ainsi la preuve que les traditions de la sculpture chryséléphantine, apportées à Sicyone par les Crétois, ne s'étaient pas perdues. Enfin le témoignage de Pline lui attribue des statues de marbre. S'il en était ainsi, Kanakhos nous apparaîtrait



1. *Anthol. Graec.*, II, 15, 35.

2. Pausanias, V, 24, 5.

3. Est-ce le même Aristoclès qui travaille en Attique, et dont nous possédons deux signatures, l'une trouvée à Hiéraka, l'autre gravée sur la stèle funéraire d'Aristion? (Lœwy, *Inschr. gr. Bildh.*, nos 9, 10). L'hypothèse est admise par Rayet, *Études d'archéologie et d'art*, p. 163; mais la question reste très douteuse.

comme un sculpteur aux aptitudes variées, possédant à fond toute la technique de son art.

Nous connaissons mieux une de ses œuvres capitales, l'Apollon Philésios, exécuté pour ce temple des Branchides dont nous avons parlé dans un précédent chapitre. C'était une statue colossale, fondue en bronze éginétique, et qui se dressait au fond du naos, dans le temple-oracle d'Apollon Didyméen. L'œuvre commandée par les Milésiens au sculpteur de Sicyone ne resta pas longtemps en place : elle eut l'étrange fortune de subir en Perse un exil de près de deux siècles. Quel fut l'auteur de cet enlèvement? Pausanias se fait l'écho d'une tradition qui l'attribue à Xerxès : c'est en 479 que le roi de Perse vaincu par les Grecs, furieux de la trahison des Milésiens à la bataille de Mycale, se serait vengé en emportant à Ecbatane la statue de culte de leur temple le plus vénéré. Mais le rapt de la statue doit être, avec plus de vraisemblance, imputé à Darius; ce fut sans doute l'épilogue de la prise de Milet en 494, lorsque le Grand Roi mit la ville à sac, et dépouilla le temple des Branchides incendié par ses ordres[1]. L'Apollon de Didymes fit un long séjour à Ecbatane. C'est seulement après l'année 306, au plus tôt, que Séleucus I[er] Nicator, devenu roi de Syrie, la restitua aux Milésiens : elle retrouva sa place dans le temple rebâti au sixième siècle par Pæonios d'Éphèse et Daphnis de Milet.

Quelques mots de Pline nous font entrevoir le type de l'Apollon Didyméen. Le dieu était debout, et nu; il tenait sur la paume de la main droite un faon, dont un mécanisme ingénieux assurait l'équilibre[2]. Mais surtout, nous prendrons une idée exacte de la statue en consultant la série des monnaies milésiennes où elle est représentée. Sur les monnaies autonomes, le dieu est figuré de profil, avec des proportions robustes; la main droite étendue soutient le faon, l'autre

1. Voir pour les textes, Overbeck, *Schriftquellen,* 403-409. Brunn, *Griech. Künstler,* I, p. 74.

2. Pline, *Nat. Hist.*, 34, 75. « Cervomque una ita vestigiis suspendit, ut linum supter pedes trahatur, alterno morsu calce digitisque retinentibus solum, ita vertebrato dente utrisque in partibus ut a repulsu per vices resiliat. » Malgré les efforts des critiques, ce texte, fort obscur, n'a pas encore trouvé d'explication satisfaisante. Voir Petersen, *Arch. Zeitung*, 1880, p. 22. — Le musée de l'École Évangélique, à Smyrne, possède une main de marbre, sur laquelle est agenouillé un faon. Elle provient à coup sûr d'une réplique de la statue de Kanakhos. Mais ce fragment, dont j'ai donné un croquis (*Revue archéologique*, 1876, vol. XXXII, p. 291-292) ne fournit pas la solution du problème.

tient l'arc. Le graveur n'a pas oublié un détail caractéristique, la chevelure divisée en mèches qui flottent sur les épaules (fig. 153) [1]. C'est, en somme, un type très voisin du bronze de Naxos reproduit plus haut. La même image se retrouve sur une longue suite de monnaies de Milet datant de l'époque impériale. En voici deux spécimens, empruntés à la collection du Cabinet des Médailles de Paris. L'un est une monnaie frappée sous Faustine jeune, où la difficulté de rendre le raccourci du bras gauche a forcé le graveur à l'abaisser légèrement (fig. 155)[2]. L'autre, qui porte au droit les têtes de Pupien, de Balbin et de Gordien III, montre la statue figurée sous l'édicule qui occupait



FIG. 153. — Apollon Didyméen. Monnaie autonome de Milet (dessin grandi).



FIG. 154. — Apollon Didyméen. Médaillon de bronze de Milet (Époque de Pupien, Balbin et Gordien III).



FIG. 155. — Apollon Didyméen. Monnaie de Milet (frappée sous Faustine jeune).

le fond du naos ; elle est couronnée de rayons (fig. 154)[3]. On le voit, si l'on envisage simplement le type, Kanakhos était resté fidèle à la tradition de son temps, et n'avait rien innové. Le mérite de l'œuvre résidait dans l'exécution.

Malheureusement les copies que possèdent nos musées nous révèlent mal ce qu'il nous importerait avant tout de connaître : la touche originale du maître, l'accent personnel qu'il avait donné à ce type de tradition. Les répliques les plus fidèles sont des œuvres fort médiocres [4]. Un bronze de Scala-Nova, conservé au Cabinet des Médailles,

1. Overbeck, *Griechische Kunstmythologie*, V. *Apollon; Munztafel* I, n° 22, et p. 23. Frænkel, *Arch. Zeitung*, 1889, pl. 7, et p. 90.

2. Percy Gardner, *Types of greek coins*, pl. XV, n° 15.

3. Müller-Wieseler, *Denkmaeler der alten Kunst*, I, n° 20.

4. Ces répliques sont énumérées par Rayet, *Études d'archéologie et d'art*, p. 164. Cf. Overbeck, *ouvr. cité*, pp. 21-25. Beulé, *Histoire de l'art grec avant Périclès*, p. 424-427.



est une imitation assez grossière de la statue de Kanakhos. Une statuette du British Museum, le bronze Payne-Knight, nous rend bien la pose, la forme de la chevelure, l'attribut de la main droite, le geste du bras gauche ; mais le style, un peu mou, accuse une date beaucoup plus récente que celle de l'original, et ne saurait nous donner une idée exacte du talent de l'artiste (fig. 156)[1].



FIG. 156. — Apollon Payne-Knight. Statuette de bronze du British Museum. Hauteur, environ 0m,20.

On éprouve un sentiment tout différent, en examinant l'admirable bronze du Louvre trouvé à Piombino, en Toscane, et reproduit ci-joint en héliogravure (planche V)[2]. Ici, nous sommes en présence d'une œuvre vraiment archaïque, à peine postérieure de quelques années à l'Apollon Didyméen, et s'y rattachant par d'étroites analogies de type et d'attitude. C'est d'ailleurs une copie librement faite que nous offre le bronze du Louvre ; on s'en aperçoit à la disposition de la chevelure qui, au lieu de s'étaler en boucles sur les épaules, comme le montrent les monnaies, est ramassée sur la nuque, et se termine en une sorte de catogan attaché par une rosette. Mais l'attitude est bien celle de l'Apollon des Branchides ; on restitue sans peine le faon sur la main droite, et l'arc sur la main gauche. Quant au style, Rayet l'a apprécié en des termes excellents : « La poitrine est saillante et modelée largement, le ventre est maigre et plat; les jambes sont sèches et nerveuses, la musculature en est vigoureusement indiquée ; les hommes que l'ar-

1. *Specimens of anc. sculpture,* I, pl. 12. Rayet et Thomas, *Milet,* pl. 28, 2. Overbeck, *ouvr. cité,* p. 54, fig. 5.

2. Longpérier, *Catalogue des bronzes du Louvre,* n° 69. Rayet et Thomas, *Milet,* pl. 29. Brunn, *Denkmaeler,* n° 78.

tiste avait sous les yeux vivaient au grand air, peinaient beaucoup et mangeaient sobrement. »[1] Ajoutez que l'exécution trahit au plus haut degré cette précision sévère où l'on reconnaît la marque des bronziers péloponnésiens. Les genoux bien nettoyés, les pieds aux phalanges longues et nettement détachées, sont des morceaux qui révèlent une étude savante ; le travail de la chevelure, le rendu des boucles frisées sur le front, sont d'une rare perfection. Enfin l'artiste avait mis un singulier raffinement à égayer çà et là, par des notes plus claires, la couleur sombre du bronze ; il avait incrusté de cuivre rouge les sourcils, les lèvres, les mamelons des seins; enchâssé dans l'orbite des yeux, aujourd'hui vide, un globe en argent ou en pierre précieuse, et coulé en lettres d'argent l'inscription votive dont on distingue encore sur le pied gauche les deux derniers mots : ΑΘΑΝΑΙΑΙ ΔΕΚΑΤΑΝ « dîme offerte à Athéna »[2]. Ces procédés d'incrustation, employés déjà par Kléoitas dans sa statue de l'Acropole, le dialecte dorien de l'inscription, nous autorisent à chercher du côté de Sicyone l'auteur de la statue de Piombino. Rien de plus légitime que d'y voir une réplique libre de l'Apollon Didyméen, exécutée vers la fin du sixième siècle, c'est-à-dire au temps de Kanakhos, et peut-être par un de ses élèves.

L'Apollon des Branchides avait un frère jumeau. A Thèbes, l'Apollon Isménien lui ressemblait exactement pour la pose, pour la grandeur, pour les attributs ; seulement il était en bois de cèdre. C'était l'unique différence, car, au dire de Pausanias, pour qui avait vu l'une des statues et en connaissait l'auteur, il était facile de désigner l'autre comme une œuvre de Kanakhos[3]. S'agit-il d'une simple copie ou d'un original sculpté en bois par le maître de Sicyone? Nous l'ignorons. Tout au moins il ressort de là que son influence rayonnait jusqu'en Béotie[4]. Ce fait se trouve confirmé d'une manière très inattendue par une découverte faite au temple d'Apollon Ptoos. En fouil-

1. Rayet, *Études d'archéologie et d'art,* p. 166.

2. Longperier propose la restitution Charidémos pour le nom du personnage qui a fait la dédicace. *Ouvr. cité*, p. 16.

3. Pausanias, IX, 10, 2.

4. Il est à remarquer qu'un sculpteur thébain antérieur aux guerres médiques, Askaros, est donné comme un élève d'un Sicyonien. Pausanias, V. 24, 1.

lant les abords du sanctuaire béotien, M. Holleaux a trouvé une statue de marbre apparentée de près, pour le style, à l'Apollon de Piombino, et imitée très probablement d'un modèle en bronze, comme le travail de la chevelure semble l'indiquer (fig. 157)[1]. L'auteur de la trou-

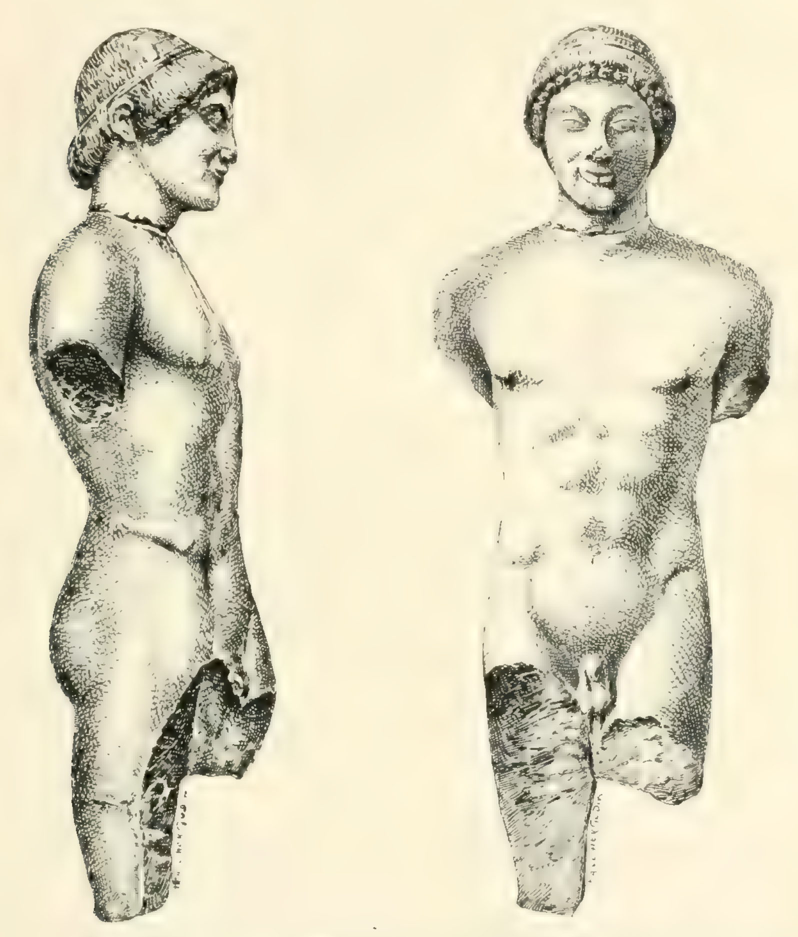


FIG. 157. — Statue virile, trouvée près du temple d'Apollon Ptoos. Hauteur, $0^{m},95$.
(Musée central d'Athènes.)

vaille y voit, non sans raison, une œuvre péloponnésienne, antérieure de quelques années aux sculptures d'Égine. Ce serait « une des nombreuses répliques de l'Apollon Didyméen qui durent être fondues en

1. Holleaux, *Bull. de corresp. hellén.*, XI, 1887, p. 275-287, pl. XIII, XIV. Une dédicace, gravée sur les jambes, nous apprend que la statue a été consacrée à Apollon Ptoos par Pythias et Askhrion d'Akraiphiæ.

bronze ou taillées en marbre, soit à Sicyone, par les élèves mêmes de Kanakhos, soit dans les autres régions du Péloponnèse, à la fin du sixième siècle, et dans les premières années du cinquième. »

Avec des éléments d'information fort incomplets, il est bien difficile de marquer d'un trait précis la physionomie du maître sicyonien. Le jugement bien connu porté sur lui par Cicéron est en somme fort vague : dire d'un sculpteur archaïque que « ses statues sont trop rigides pour imiter la nature [1] », c'est s'en tenir à une appréciation très générale. Seules les copies de son œuvre capitale nous apprennent un fait digne d'être relevé. Kanakhos n'est pas de ces maîtres qui créent un type nouveau. Respectueux de la tradition, il s'en tient aux anciennes formules ; on est en droit de lui reconnaître plus de qualités de style que d'invention, et c'est sans doute par une technique savante qu'il justifie sa renommée.

Dans la ville rivale de Sicyone, à Argos, un grand nom domine tous les autres : c'est celui d'Agélaïdas. Il est souvent téméraire, avec l'insuffisance des renseignements antiques, de prétendre apprécier pour cette époque la valeur relative des artistes. Ici, le doute n'est pas possible. L'homme à qui la tradition donne pour élèves les trois plus grands sculpteurs du cinquième siècle, n'est pas seulement un habile ouvrier de style. Si l'antiquité saluait en lui le maître de Myron, de Polyclète et de Phidias, c'est que, par l'ampleur de son talent, il dépassait ses contemporains ; on lui reconnaissait les qualités vigoureuses et puissantes qui font un vrai chef d'école.

De sa vie, nous ignorons presque tout. La date de sa période d'activité est elle-même matière à discussion [2]. Mais nous pouvons écarter tout d'abord le renseignement erroné de Pline, qui place vers 432 l'époque où son talent est à l'apogée. En réalité, les indications chronologiques les plus certaines nous sont fournies par les victoires des athlètes dont Agélaïdas exécute les statues : or, elles s'échelonnent entre les années 520 et 511 [3]. Si, comme on peut le croire, ce sont là

1. « Canachi signa rigidiora... quam ut imitentur naturam. » Cicéron, *Brutus*, 18, 70.

2. Voir surtout Brunn, *Griech. Kunstler*, I, pp. 63-74. C. Robert, *Arch. Marchen*, p. 92 et suivantes. Beulé (*l'Art grec avant Périclès*, p. 431) place l'activité d'Agélaïdas entre 515 et 455.

3. Ces athletes sont les suivants. Anokhos, vainqueur en l'olympiade 65 = 520/519. Kléosthénès.

des œuvres de jeunesse, rien n'empêche que son activité se prolonge jusque vers 465, c'est-à-dire jusqu'au temps où Phidias débute [1], et nous placerons volontiers vers 480 l'épanouissement complet de sa maturité. Reste à expliquer un fait assez embarrassant, signalé il est vrai par des textes dont l'autorité est médiocre [2]. Au moment de la grande peste qui ravagea l'Attique en 430, les Athéniens auraient consacré dans le dème de Mélité une statue d'Héraclès secourable (*Alexikakos*), œuvre du maître argien. La tradition est-elle exacte? Comme on ne saurait prolonger jusqu'à la guerre du Péloponnèse l'activité d'Agélaïdas, il s'agirait dans ce cas d'une statue exécutée bien longtemps avant la consécration, ce qui est contraire aux habitudes grecques. Mais il est permis de mettre en doute la valeur de ces témoignages suspects. On peut songer soit à une autre peste, survenue plus tôt, soit à tout autre événement [3]. En résumé, la période de production d'Agélaïdas s'étend au maximum entre 520 et 465. Une inscription d'Olympie vient d'ailleurs confirmer cette chronologie. Elle nous fait connaître un fils du grand sculpteur, Argéiadas, dont le nom se lit, associé à celui de l'Argien Atotos, sur la base d'un ex-voto dédié par un certain Praxitélès de Kamarina, entre les années 484 et 480 [4]. La renommée du père, alors à l'apogée de son talent, a pu valoir au fils, fort inconnu d'ailleurs, cette collaboration à un ex-voto olympique.

Outre une Muse tenant le barbiton, et faisant partie du groupe dont nous avons parlé; outre l'Héraclès de Mélité, les textes mention-

olympiade 66 = 515 514. Timasithéos, olympiade 67 = 512 511. (Pausanias, VI, 14, 11 ; VI, 10, 6 ; VI, 8, 6.)

1. M. Klein a essayé de démontrer que Phidias n'a pu être l'élève d'Agélaïdas (*Arch. epigr. Mittheil. aus Œsterreich*, VII, p. 64). Mais ces doutes ne nous semblent pas fondés. Beaucoup plus specieuse est l'argumentation de M. C. Robert (*Arch. Mærchen*, p. 99) au sujet de Polyclète. D'après les calculs de M. Robert, Agélaïdas aurait eu 58 ans au moment de la naissance de Polyclète, ce qui laisse peu de vraisemblance à la tradition courante.

2. Scholiaste d'Aristophane, *les Grenouilles*, 504 ; Tzetzès, *Chil.*, VIII, 325.

3. M. C. Robert pense à une peste qui aurait sévi en 500, d'après une inscription attique, C. I. A. I, 475. (*Arch. Maerchen*, p. 39-40). M. Studniczka suppose que l'occasion de la dédicace peut être tout simplement la délivrance de l'invasion persique, en 480 (*Rœm. Mittheil.*, II, 1887, p. 991, note 27).

4. Ἄτωτος ἐποίϜηέ Ἀργεῖος κἀργειάδας Ἀγελάδα τἀργείου. Loewy, *Inschr. griech. Bildh.*, n° 30. Quelques critiques veulent faire d'Argéiadas l'esclave, et non le fils d'Agélaïdas. (Robert, *Arch. Maerchen*, p. 97.) M. Rœhl a essayé de démontrer que le mot *argeiadas* est un ethnique, et que l'inscription ne mentionne qu'un seul sculpteur, Atotos, qualifié d' « Argien, argéade, et fils de l'Argien Agelaïdas. » *Arch. Zeitung*, 1879, p. 37.

nent deux statues de Zeus. L'une, conservée à Ægion, représentait Zeus enfant, à côté d'un Héraclès imberbe. L'autre, celle de Zeus Ithomatas, avait été exécutée pour les Messéniens avant 456, c'est-à-dire avant que la prise d'Ithôme par les Spartiates les forçât de s'établir sur la côte de Locride, à Naupacte[1]. Les émigrants emportèrent-ils la statue? Rien d'impossible à cela. En tout cas, elle revint sans doute à Ithôme quand Épaminondas reconstitua la Messénie, et nous pouvons, quoi qu'on en ait dit, retrouver son image sur une série de monnaies messéniennes (fig. 158 et 159)[2]. Zeus debout, dans une attitude menaçante, brandissait le foudre de la main droite, et portait en avant le bras gauche, l'aigle posé sur son poing. Plusieurs petits bronzes d'Olympie, offrant le même type, dérivent du même original[3]; or, si l'on en juge par l'exemplaire reproduit ci-joint (fig. 160), le mouvement du corps, plein de vie et d'énergie, constitue un progrès bien marqué sur la pose encore timide et compassée de l'Apollon de Kanakos. C'est là, suivant toute vraisemblance, une trouvaille du maître argien.


FIG. 158-159. — Zeus Ithomatas, sur des monnaies d'argent de Messénie.

L'étude du nu dans les statues d'athlètes est pour les artistes archaïques une incomparable école. Aussi, quel accent de vigueur et de fermeté ne devaient pas prendre, sous l'ébauchoir d'Agélaïdas, les images des robustes champions de Delphes ou d'Olympie! On admirait, dans l'Altis, les statues de bronze qu'il avait signées : celle du stadiodrome Anokhos, celle du pancratiaste Timasithéos, un Del-

1. Pausanias, IV, 33, 2. Cette date de 456, ne nous fournit aucun point de repère pour la chronologie d'Agélaïdas. L'exécution de la statue est sans doute antérieure de plusieurs années. Cf. Robert, *Arch. Maerchen*, p. 94.

2. Fig. 157. Tétradrachme du quatrième siècle, British Museum; Fig. 158, troisième siècle, ibid. D'après Imhoof Blumer et Percy Gardner, *Journal of Hell. Studies,* VII, 1886, pl. LXVI, n°s IV et V; cf. p. 71, n° 5. Voir aussi Overbeck, *Griech. Kunstmythologie*, I, *Zeus*, p. 11 et suiv. Overbeck a contesté cette identification, et suppose avec Brunn (*Griech. Künstler,* I, p. 73) que le Zeus de l'Ithôme était représenté enfant. Cette théorie a été réfutée par F. Lenormant, *Gaz. Arch.*, 1880, p. 79.

3. *Ausgrabungen zu Olympia*, V, pl. XXVII. *Olympia, Die Bronzen*, pl. VIII, n° 44, pages 18 et suivantes. Cf. pour la série des bronzes offrant le même type, les numéros 43 et 43 [a].

phien, aussi vaillant soldat que bon athlète, et qui paya de sa vie, à Athènes, sa participation à l'échauffourée de Cylon. Mais son œuvre la plus remarquable, à Olympie, était l'image de Kléosthènes d'Épidamne, monté sur son char de course, et debout auprès de son cocher. Des inscriptions désignaient par leurs noms les chevaux de l'attelage, Phœnix, le rouge; Korax, le noir; Knakias, le fauve, et Samos, le pommelé. Sans doute ce groupe célèbre dut inspirer plus d'une fois les graveurs monétaires et les peintres de vases; à l'aide des monnaies archaïques de Géla et de Syracuse, on peut, sans trop de témérité, se représenter les chevaux avec leurs mouvements symétriquement variés, les uns relevant la tête, les autres la tenant baissée sous la pression du mors[1]. Enfin nous voyons Agélaïdas s'attaquer à une longue suite de figures, dans un ex-voto consacré à Delphes par les Tarentins, en souvenir d'une victoire remportée sur les Messapiens, leurs incommodes voisins. C'étaient des chevaux de bronze et un groupe de captives messapiennes[2]. Exécuté après 473, l'ex-voto de Delphes est sans doute une des dernières œuvres du vieux maître argien; c'est aussi la plus considérable par le nombre des figures, et tout nous invite à croire qu'avec les années son vigoureux génie n'avait pas fléchi.

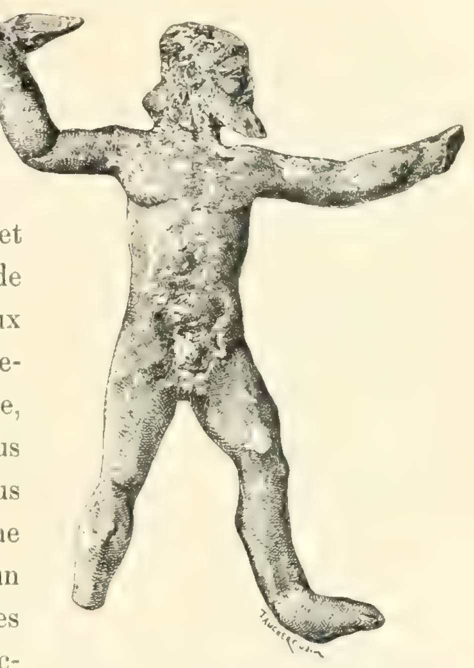


Fig. 160. — Zeus brandissant le foudre. Statuette de bronze, trouvée à Olympie.

A côté d'Agélaïdas, d'autres artistes, moins illustres cependant, représentent encore avec honneur l'école argienne. Asopodoros, qui se vante d'être né « dans la vaste cité d'Argos » collabore, avec

1. Voir Percy Gardner. *Types of greek coins*, pl. II. fig. 32-35

2. Pausanias, X, 10, 6.

l'Achéen Athénadoros, à l'ex-voto d'Olympie, dédié par Praxitèle[1]. Eutélidas et Khrysothémis signent les statues des olympioniques Démaratos et Théopompos, et se réclament de leurs prédécesseurs comme de leurs maîtres[2]. Aristomédon exécute l'offrande dédiée à Delphes par les Phocidiens, à la suite d'une guerre soutenue contre les Thessaliens : c'étaient les images du devin Tellias, des principaux chefs et des héros du pays[3]. Deux autres Argiens, Glaucos et Dionysios, reçoivent vers 465 la commande de fastueux ex-voto destinés à Olympie. Un Messénien, Smikythos, ancien intendant d'Anaxilas tyran de Rhégion, et devenu à la mort de son maître le tuteur de ses enfants, avait été expulsé de Rhégion par une révolution en 467. Il vient habiter Tégée en Arcadie. A la suite d'une grave maladie de son fils, il fait exécuter par les deux sculpteurs d'Argos une longue suite de statues de bronze réparties en deux groupes. Glaucos avait représenté Amphitrite, Poseidon et Hestia. L'œuvre de Dionysios se dressait sur une base de 12 mètres, près de la face nord du temple de Zeus : c'étaient huit divinités ; les images d'Homère, d'Hésiode et d'Orphée ; le génie des combats athlétiques, Agon, tenant des haltères ; enfin d'autres statues qui avaient disparu au temps de Pausanias, car Néron avait fait son choix dans cette magnifique série de bronzes[4]. On voyait encore dans l'Altis d'Olympie une autre œuvre de Dionysios : un cheval de bronze, conduit par son cocher, et portant gravée sur le flanc une dédicace de l'Arcadien Phormis. De petite taille, assez laid avec sa queue coupée, ce cheval n'en avait pas moins le privilège de mettre en rut les étalons [5].

En nous faisant entrevoir une grande école, active, vivace et prospère, tous ces textes irritent notre curiosité sans la satisfaire. Que d'œuvres perdues à jamais, et quelles lacunes irréparables dans l'histoire d'une des périodes les plus attachantes de l'art grec ! Pouvons-nous au moins nous flatter de retrouver, dans les monuments

1. Loewy, *Inschr. gr. Bildhauer*, n° 30. Cf. Curtius, *Arch. Zeitung*, 1878, p. 181.

2. Pausanias, VI, 10, 4.

3. Pausanias, X, 1, 10.

4. Pausanias, V, 26, 2. La dédicace de l'ex-voto de Smikythos a été retrouvée dans les fouilles d'Olympie. Loewy, *Inschr. griech. Bildhauer*, n° 31.

5. Pausanias, V, 27, 1.

de nos musées, le souvenir affaibli de ces statues d'athlètes où triomphait le talent des sculpteurs argiens? Sans céder à l'attrait des hypothèses aventurées, on peut examiner avec quelque confiance deux bronzes qui paraissent se rattacher à l'école argivo-sicyonienne. Le premier est une statue plus petite que nature, mesurant $1^{m},11$, et qui de la collection Barberini a passé au palais Sciarra, à Rome (fig. 161) [1]. Supprimez le bras gauche tenant la corne d'abondance, restauration moderne assez malheureuse : il reste une statue d'adolescent, où l'on reconnaîtra volontiers, avec M. Studniczka, un vainqueur à quelque concours d'enfants. Pour la structure du corps, pour la pose du bras droit, la statue Sciarra n'est pas sans analogie avec l'Apollon de Piombino; mais le style est déjà plus coulant et plus libre, et l'absence du sourire conventionnel donne au visage une remarquable expression de sévérité. L'œuvre date sans doute du premier quart du cinquième siècle. Un autre bronze plus petit, une statuette du musée de Berlin, provient directement de l'Argolide; il a été trouvé à Ligourio, près du célèbre sanctuaire d'Épidaure (fig. 162)[2]. C'est un jeune homme nu, aux formes robustes et pleines, tenant de la main gauche une balle (σφαῖρα), l'instrument d'un jeu cher aux éphèbes péloponnésiens, et dans la main droite duquel on peut replacer, sans trop de témérité, le bâton à bout recourbé qui servait de raquette. Chose curieuse, ce bronze, exécuté vers 470 environ, offre déjà les proportions massives et carrées qui seront celles du canon de Polyclète. Le grand



Fig. 161. — Statue en bronze (Palais Sciarra, Rome). Hauteur, $1^{m},11^{c}$.

1. Studniczka, *Roem. Mittheil.*, II. 1887, p. 90, pl. IV-V.
2. Furtwaengler, 50 *Programm zum Winckelmannsfeste*, 1890, pp. 125-152, pl. I.

sculpteur d'Argos a-t-il donc trouvé ce principe établi, comme une tradition d'école ; et en formulant magistralement dans le Doryphore les règles de ce canon, s'est-il souvenu de l'enseignement d'Agélaïdas? L'hypothèse est tout au moins fort séduisante. Mais voici un nouveau détail qui mérite attention. Dans nos deux bronzes, la rigidité de l'attitude s'est assouplie, et, par une convention ignorée jusque-là, le poids du corps porte sur une des jambes, tandis que l'autre fléchit légèrement. Ici encore, on songe à une particularité relevée par les critiques anciens dans les statues polyclétéennes. « Le propre de Polyclète, dit Pline, est d'avoir imaginé de faire tenir ses statues sur une seule jambe [1]». Sans doute, si l'on compare le bronze d'Argos au Doryphore, l'essai est encore timide; ce n'est qu'une tentative prudente pour introduire dans la statuaire ce que les Grecs appelaient le rythme; ce n'est qu'une réaction très mesurée contre la raideur conventionnelle de l'ancien type. Mais à cette date, l'invention d'un mouvement nouveau est une hardiesse, et s'il faut en désigner l'auteur, nous songerons naturellement au maître incontesté de l'école argienne archaïque. On voit les conséquences de ces rapprochements. Entre Agélaïdas et Polyclète, la chaîne de la tradition n'est pas rompue, et nous pouvons pressentir que l'école d'Argos conserve son unité pendant tout le cinquième siècle.



FIG. 162. — Statuette de bronze, trouvée à Ligourio. (Musée de Berlin.) Hauteur, 0.35 millim. sans la base.

C'est ici le lieu de signaler un autre bronze, trouvé à Athènes, il

1. Pline. *Nat. Hist.*, 34. 56.

est vrai, mais dont le style très particulier et la rare perfection technique nous engagent à chercher ailleurs la patrie d'origine[1] (fig. 163). La belle tête de bronze reproduite ci-joint a été découverte dans les fouilles de l'Acropole ; pourtant, comment n'y pas voir l'œuvre d'une école où le travail du métal est comme une spécialité? Certains détails matériels d'exécution nous ramènent à Sicyone ou à Argos : par exemple, les lèvres et les sourcils, incrustés de cuivre rouge; les yeux, remplis d'une matière blanche, semblable à de la porcelaine, et où la pupille fait une tache noire. Le rendu des cils atteste une étrange préoccupation du réalisme, et une étonnante minutie de facture; imaginez, au bord des paupières, une sorte de frange barbelée où chaque cil est traité à part : on peut les compter. Même finesse dans le travail des cheveux ondés sur le crâne, et enroulés sur les tempes et sur le front autour d'un cercle métallique, tandis qu'une petite masse se détache par derrière et forme chignon. Le type du visage est nouveau pour nous ; mais nous retrouverons plus tard, dans l'Apollon du fronton Ouest d'Olympie, cette forme de visage si caractéristique, ce profil sévère, ce menton plein, cette lèvre inférieure venant en avant, voire même ces proportions de tous points conformes à ce qu'on a quelquefois appelé le canon olympique[2]. A vrai dire, le bronze de l'Acropole



Fig. 163. — Tête virile en bronze, trouvée sur l'Acropole d'Athènes. (*Musées d'Athènes*, pl. XVI.)

1. *Musées d'Athènes*, pl. XVI. Brunn. *Denkmaeler*, 40. M. Élie Cabrol en a donné un remarquable dessin, exécuté par M. Puech, sculpteur, ancien pensionnaire de l'Académie de France : *Voyage en Grèce*, Paris, 1890, Librairie des Bibliophiles. Voir, pour l'étude du style et de l'origine, l'article de M. Studniczka, *Mittheil. Athen,* 1887, p. 372.

2. Cf. Winter, *Jahrbuch des arch. Inst.*, II, 1887 p. 226.

est le plus ancien exemple d'un type dont nous suivrons le développement dans l'art péloponnésien; il accuse une direction d'art étrangère à l'Attique[1]. Or, si nous avons constaté à Athènes les traces de l'activité des bronziers éginètes, leurs confrères du Péloponnèse n'ont-ils pas, eux aussi, travaillé pour la ville des Pisistratides?[2] Je ne connais pas d'hypothèse plus plausible que d'attribuer le bronze de l'Acropole à quelque artiste d'Argos ou de Sicyone, contemporain d'Agélaïdas; c'est dans le Péloponnèse, croyons-nous, qu'il faut chercher l'origine de ce type à la fois élégant et sévère, qui répudie l'ancienne convention du sourire archaïque. Si ces conclusions sont justes, elles entraînent des conséquences d'une certaine importance pour la suite de notre histoire. Nous savons dès lors ce qu'est le style propre à l'école d'Argos. Nous possédons un point de repère, nous permettant de nous orienter dans l'avenir, et d'étudier avec plus de sécurité la période de transition qui sépare Polyclète de l'ancienne école argienne.

Les textes et les faits qu'on parvient à grouper sont encore bien incomplets. Ils suffisent néanmoins pour nous faire juger à leur valeur les sculpteurs de l'Argolide. A n'en pas douter, Argos est le centre du mouvement qui entraîne l'art vers des progrès décisifs. Au lendemain des guerres médiques, elle est le rendez-vous des artistes étrangers. Myron vient y apprendre la technique du bronze, et s'y former à l'étude du corps humain; Phidias s'y exerce à la sculpture chryséléphantine. Elle conserve encore la suprématie qu'Athènes va lui disputer quelques années plus tard. Veut-on se faire une idée juste de son rôle, dans cette période si féconde où l'archaïsme, arrivé à sa pleine maturité, annonce déjà l'éclosion prochaine du grand art? On songera à la Florence du quinzième siècle, aux maîtres vaillants et chercheurs qui inaugurent la Renaissance italienne; on prêtera aux sculpteurs d'Argos la même activité, le même renom, et à leur patrie, la même puissance de rayonnement.

1. M. Loeschcke est d'accord avec M. Studniczka pour reconnaître que ce bronze n'a pas le caractère attique. (*Programme de Dorpat*, 1887, p. 18). Mais nous ne croyons pas pouvoir le suivre quand il l'attribue à l'art des îles.

2. Déjà M. K. Lange avait proposé de rattacher à l'école d'Argos une tête virile en marbre trouvée sur l'Acropole d'Athènes. *Mittheil. Athen*, VII, 1882, p. 205-206.

§ 2. — LES AUTRES RÉGIONS DU PÉLOPONNÈSE.

En regard des deux brillantes écoles dont nous venons de retracer l'histoire, les autres villes du Péloponnèse font médiocre figure. On peut, il est vrai, recueillir çà et là quelques noms ; mais nous savons bien peu de chose de ces artistes isolés, comme Hermon de Trézène, et Laphaès de Phlionte[1]. En Élide, un sculpteur paraît avoir quelque réputation : c'est Kallon l'Éléen, auteur d'un Hermès dédié à Olympie par Glaukias de Rhégion, et dont les fouilles allemandes ont mis la base à découvert[2]. On voyait de lui, dans l'Altis, une autre œuvre beaucoup plus importante : un chœur d'enfants en bronze, avec un joueur de flûte et le maître du chœur. Consacré à Zeus par les Messéniens, ce groupe rappelait la mort de trente-cinq enfants de Messène, envoyés à Rhégion pour prendre part à une fête ; le navire qui les portait avait sombré en mer[3]. A Sparte, la vieille école de bronziers, si florissante au milieu du sixième siècle, semble s'effacer devant ses brillantes rivales de l'Argolide; tout au moins nous n'en pouvons suivre l'histoire, faute de textes. Quelques sculptures funéraires en marbre d'un style archaïque développé, nous apprennent seules que l'art industriel continue ses traditions dans la vallée de l'Eurotas, et reste fidèle aux anciens types[4]. A Corinthe, la ville industrielle par excellence, trois noms seulement représentent l'activité artistique ; Diyllos, Amyklaios et Khionis exécutent, vers 500, un groupe de divinités consacré à Delphes par les Phocidiens[5]. Encore savons-nous par Vitruve que l'un d'eux, Khionis, a été mal servi par les circonstances, et n'a pas trouvé l'occasion de déployer son talent dans une œuvre digne de lui[6]. Pourquoi cette pauvreté de traditions, et comment expliquer le peu d'éclat de la sculpture corinthienne ? C'est que

1 Pausanias, II, 31, 6; II, 10, 1; VII, 26, 6.

2. Pausanias, V, 27. S. Loewy, *Inschr. gr. Bildhauer*, n° 33.

3. Pausanias V, 27, 8 ; V, 25, 2.

4. Voir en particulier une stèle funéraire, avec la représentation d'une femme tenant une fleur : *Mittheil. Athen.* II, 1877, pl. 25 *a*, p. 315-316.

5. Pausanias, X, 13,7.

6. Vitruve, III, *Praefat.*, 2.

Corinthe est surtout vouée à l'industrie. Ses bronziers, qui mettent en œuvre un métal renommé pour la perfection de l'alliage, sont avant tout des fabricants ; elle exporte en abondance des objets d'industrie, armes, cuirasses, miroirs, ustensiles de toilette ; c'est une sorte de Sidon hellénique. Mais il ne semble pas que, sauf de très rares exceptions, ses artistes aient haussé leur ambition jusqu'à des visées plus élevées, plus désintéressées. En réalité, nous ne connaissons pas d'école corinthienne.



Fig. 164. — Tête de Zeus en bronze, demi-nature, trouvée à Olympie.

Essayons-nous cependant de nous former une idée de l'art qui prévaut dans les différents centres du Péloponnèse ? Les monuments ne font pas défaut. Si l'on ne peut leur assigner une origine déterminée, ils nous renseignent au moins sur le style et sur les tendances propres aux pays doriens. Parmi les trouvailles d'Olympie, une des pièces les plus remarquables est une belle tête de Zeus en bronze, dont on ne saurait méconnaître le caractère péloponnésien (fig. 164)[1]. Les cheveux, disposés sur le front en une double rangée de boucles, retombent sur la nuque et forment une masse que maintiennent les nœuds très compliqués d'un double lien. Les yeux grands ouverts, le nez droit, la bouche encadrée par la moustache et la barbe taillée en pointe, composent une physionomie douce et grave ; on sent que l'artiste a déjà conçu le type idéalisé du maître des dieux. De telles œuvres

1. *Ausgrabungen zu Olympia*, III, pl. 22. *Olympia, Die Bronzen*, pl. I, p. 9 et suivantes. Cf. les réflexions de Brunn, *Mittheil. Athen*, VII, 1882, p. 118.

étaient bien faites pour servir de modèle à l'art industriel; et, de fait, une tête en terre cuite de mêmes dimensions, provenant d'un ex-voto olympique, est une véritable réplique, un peu amollie et adoucie, de la tête de bronze[1].

Il est bien difficile de désigner le lieu d'origine des petits bronzes découverts près des grands sanctuaires. Nommer Argos, Sicyone, Égine ou Corinthe, c'est le plus souvent faire une simple hypothèse. Tout au moins, ces figurines suppléent, dans une certaine mesure, à la perte des grandes œuvres; elles en conservent les types; elles gardent comme un reflet de leur style, grâce aux liens étroits qui unissent en Grèce la grande sculpture et l'art industriel. Combien, à ce point de vue, est instructive la série si nombreuse des bronzes archaïques trouvés à Olympie, et que de richesses d'art contient la belle collection de bronzes recueillie par M. Carapanos, dans ses fouilles de Dodone[2]! Forcé de choisir, nous emprunterons nos exemples aux figurines dodonéennes. Une des plus anciennes, mais non des moins curieuses par l'énergie du mouvement, est une femme courant, Atalante, suivant l'interprétation de M. de



Fig. 165. — Femme courant, statuette de bronze, trouvée à Dodone. (Collection Carapanos, Athènes.)

1. *Ausgrabungen zu Olympia*, IV, pl. 26 B.
2. Voir Carapanos, *Dodone et ses ruines*, 1 vol. avec atlas. Paris, Hachette, 1878.

Witte, à moins qu'on n'y reconnaisse, avec M. S. Reinach, une jeune fille dorienne, victorieuse à la course (fig. 165)[1]. Quel que soit le nom, cette figure de femme robuste et court-vêtue est traitée avec un rare accent de vigueur; les formes trapues, le réalisme naïf de l'attitude, sont comme une marque d'origine péloponnésienne. Une autre statuette, provenant aussi de Dodone, appartient au musée de Berlin (fig. 166)[2]. A en juger par la courbure de la base, elle décorait sans doute, avec d'autres figures de combattants, le couvercle d'un vase de bronze. Finement ciselée au burin, revêtue d'une belle patine verte, la statuette de Berlin nous offre un spécimen achevé de l'art du métal vers le début du cinquième siècle. Ce guerrier cuirassé et chaussé de cnémides, dont le visage est caché par les garde-joues du casque à haute aigrette, nous met sous les yeux le type vivant de l'hoplite grec dans sa pose de combat; solidement campé sur les jambes bien écartées, couvert du bouclier à double échancrure et orné d'une tête de lion, il brandit sa lance avec le geste énergique et fier des héros d'Égine.



Fig. 166. — Guerrier combattant, statuette de bronze, trouvée à Dodone. (Musée de Berlin.)

1. *Dodone*, pl. XI, nos 1 et 1 *bis*, avec la notice de M. de Witte, p. 180. Cf. Rayet, *Mon. de l'art antique*, I, pl. 17, notice de S. Reinach.

2. Engelmann, *Arch. Zeitung*, 1882, pl. 7, Rayet, *ouv. cité*, pl. 17, notice de S. Reinach, et *Études d'archéologie et d'art*, p. 267.

Peu de sujets trouvent d'ailleurs plus de faveur dans les ateliers des bronziers. Avec des variantes d'attitude et d'équipement, le même type se retrouve à Olympie, et parmi les bronzes du Ptoion, en Béotie[1]. Le Polytechneion d'Athènes possède un petit hoplite de bronze provenant de Sélinonte en Laconie, et portant sur la base une dédicace à Apollon Maléatas : c'est comme le prototype plus raide, moins mouvementé dans la pose, de la figurine de Dodone[2]. Signalons enfin, à titre de spécimen du type féminin, un autre bronze du Polytechneion, trouvé à Haghios Sostis, l'ancienne Tégée[3] : une prêtresse debout, en costume dorien, tenant une coupe de la main droite. Comme la statuette de Sélinonte, c'est une œuvre de la fin du sixième siècle; mais elle annonce déjà, par la simplicité et la sévère élégance du costume, les figures de femmes de la belle époque; elle fait prévoir l'Hippodamie du fronton oriental d'Olympie.

§ 3. — LA GRANDE GRÈCE ET LA SICILE.

Dans l'histoire de l'art archaïque, les villes de la Grande-Grèce, pourtant si florissantes, ont laissé peu de traces. Faut-il accuser l'insuffisance des sources littéraires? Ou bien ce silence des textes prouve-t-il réellement que la Grèce italienne ne doit pas revendiquer une large place à côté des écoles si actives du Péloponnèse? Ce qui est certain, c'est qu'une seule ville nous apparaît comme un centre d'école. Rhégion est la patrie de Cléarkhos, élève des Crétois. Bien qu'il travaille encore le bronze suivant l'ancienne méthode, par le procédé du repoussé, il semble cependant jouer un certain rôle comme chef d'école. Il est le maître d'un Samien établi à Rhégion, Pythagoras, que nous retrouverons parmi les artistes de transition[4]. A Crotone, un autre Grec d'Italie, Daméas, exécute la statue d'un compatriote

1. *Ausgrabungen zu Olympia*, IV, pl. XXV a, 1; XXIII, 2; V, pl. XXVII, 3. Bronze du Ptoion, Holleaux, *Bull. de corresp. hellén.*, XI, 1887, pl. IX, p. 361.

2. *Mittheil. Athen*, III, pl. 1, fig. 2, p. 14. On peut en rapprocher les figures d'hoplites sculptées en relief sur des plaques en os provenant de Sparte et conservées au petit musée de Dhimitzana. G. C. Richards, *Journal of Hellenic Studies*, XII, 1891, p. 41, pl. XI.

3. *Mittheil. Athen.*, III, pl. 1, fig. 1; Lucy Mitchell, *History of anc. Sculpture*, p. 252, fig. 120.

4. Overbeck, *Schriftquellen*, 332-333.

beaucoup plus illustre que lui, l'athlète Milon[1]. Mais que savons-nous des villes riches et populeuses, comme Tarente et Sybaris, où la civilisation hellénique s'épanouit cependant avec tant d'éclat? Pour la production des œuvres d'art, elles sont visiblement les tributaires des ateliers péloponnésiens. Les Tarentins ont-ils à commander quelque œuvre importante, comme les ex-voto qu'ils envoient à Delphes? Ils s'adressent à Argos ou à Égine. Seul, l'art industriel semble trouver là un terrain favorable. Les terres cuites tarentines[2], les monnaies des villes de la Grande Grèce témoignent que le mouvement d'art dont la Hellade est le centre a gagné les colonies de l'Italie méridionale. Mais, en l'état actuel de nos connaissances, nous ne saurions nous faire une idée exacte du développement qu'y prend la plastique[3].

La Sicile est plus pauvre encore en traditions artistiques. Elle relève, elle aussi, du Péloponnèse. Ce sont des Éginètes, Onatas et Glaukias, qui travaillent pour les tyrans de Syracuse, Hiéron et Gélon. Aucune trace, dans les textes, d'artistes siciliens assez connus pour que leurs noms aient mérité d'être conservés. Au moins nous possédons, pour cette période, des œuvres de sculpture décorative, nous montrant le progrès accompli dans l'école indigène, depuis les vieilles métopes de Sélinonte. C'est encore dans cette ville que nous les trouvons. Sur la colline voisine de l'Acropole, s'élevaient les temples les plus récents. L'un d'eux, que nous désignerons, faute de mieux, par le nom de temple F, était décoré, sur sa façade, de dix métopes sculptées, représentant des scènes du combat des dieux contre les géants. Deux métopes en tuf, brisées par le milieu, et dont la partie inférieure subsiste seule, ont été retrouvées dans les fouilles de Harris et Angell[4]. Sur l'une d'elles, un personnage richement vêtu d'une

1. Pausanias, VI, 14, 5.

2. Voir E. Pottier, *les Statuettes de terre cuite dans l'antiquité*, p. 206.

3. On a quelquefois désigné Tarente comme le lieu d'origine d'un bas-relief en marbre de la collection Carapanos, représentant Héraclès tirant de l'arc. Ce bas-relief a été publié par Rayet (*Monuments de l'art antique*, pl. 23), qui proposait de l'attribuer à Corinthe. Fr. Lenormant songeait à une ville de l'Italie méridionale (*La Grande-Grèce* I, p. 87, note 1). Mais la provenance en est incertaine. L'authenticité du monument a été contestée, sans raison plausible, par M. Emerson, *American Journal of archaeology*, I, 1885, p. 152. Il paraît probable que c'est une copie antique, mais de date assez récente, d'un original archaïque. Cf. Treu, *Jahrbuch des arch. Inst.*, IV, 1889, p. 97.

4. Benndorf, *Die Metopen von Selinunt*, pl. V, VI.

ongue robe et d'un manteau, peut-être Dionysos, triomphe de son adversaire tombé sur un genou. L'autre offre une scène analogue, mais traitée dans un style moins mou et moins banal (fig. 167). Une déesse, Athéna ou Artémis, a terrassé un géant, armé comme un hoplite ; elle a posé son pied sur la cuisse de l'ennemi vaincu, et s'apprête à lui porter le dernier coup. Il y a sans doute une certaine gaucherie dans l'attitude du géant tombé, dans la pose de la tête, bizarrement rejetée en



Fig. 167. — Scène de Gigantomachie. Métope du temple F. à Sélinonte.

arrière ; néanmoins le groupe a du mouvement et de l'allure, et prouve qu'à la fin du sixième siècle, les sculpteurs de la Sicile sont entraînés dans le progrès général. Est-ce à dire cependant que nous trouvions là un style personnel, relevant d'une école originale? Nous ne le croyons pas. Sans doute, comme tous les pays habités par des Grecs, la Sicile a des ouvriers d'art, des sculpteurs capables d'obéir à l'impulsion donnée par les grandes écoles ; elle a des ateliers de coroplastes et de graveurs monétaires. Mais nous n'y trouvons point de ces maîtres de premier rang qui impriment à l'art une direction nouvelle.

CHAPITRE IV.

L'ÉCOLE ATTIQUE.

LA SCULPTURE SOUS LES PISISTRATIDES ET JUSQU'AUX GUERRES MÉDIQUES.

Pour retracer dans son ensemble l'histoire du second archaïsme attique, il nous faut prendre notre point de départ vers le milieu du sixième siècle. C'est là, on s'en souvient, la date où nous avait conduit, dans un précédent chapitre, l'étude des origines très modestes de la sculpture à Athènes[1]. C'est aussi le moment où une évolution féconde en progrès commence à se dessiner. Sous l'action de causes très multiples, la plastique cesse d'être purement indigène; elle s'ouvre aux influences du dehors, modifie son style, sa technique; elle met en œuvre des matériaux bien supérieurs au tuf du Pirée ou au marbre de l'Hymette, et mieux outillée, stimulée par l'exemple des artistes étrangers qui affluent à Athènes, elle prend un énergique essor. Grâce aux fouilles récentes, l'histoire de cette période se révèle à nous avec une précision inespérée. Les monuments, les inscriptions, éclairent d'une vive lumière le plein épanouissement de l'archaïsme attique, et les richesses accumulées au musée de l'Acropole permettent de suivre, presque sans lacunes, toutes les phases de son développement.

Une révolution politique contribue à provoquer ce mouvement d'art, qui fait songer, toutes proportions gardées, à l'admirable floraison de la plastique dans l'Athènes de Périclès. En 541, après bien des luttes, après des exils successifs, Pisistrate rentre victorieux dans

1. Voir Livre II, ch. III.

la vieille cité de Solon. Dès lors, le pouvoir est aux mains d'un homme éclairé, intelligent, et qui, suivant le mot d'Aristote, « gouverne en politique plutôt qu'en tyran »[1]. La direction imprimée aux affaires par Pisistrate a pour conséquence un rapide accroissement de la richesse publique. Le développement donné à la marine multiplie les relations commerciales; l'exploitation des mines du Laurion ouvre une source nouvelle de revenus, tandis que, par le progrès des industries d'art, le marché attique commence à rivaliser avec celui de Corinthe. A cette prospérité matérielle, Pisistrate veut, en véritable Athénien, joindre la suprématie intellectuelle. Athènes devient une ville lettrée et savante. Le tyran s'entoure de poètes, d'érudits qui revisent et coordonnent les poèmes homériques et les vieux chants cycliques de la Grèce; par l'éclat tout nouveau donné aux Panathénées, par l'institution de concours musicaux, il convie les poètes de tous les pays grecs aux cérémonies brillantes qui mettent Athènes en fête à la fin du mois Hékatombæon.

La ville elle-même se transforme et s'embellit. Ce n'est plus la petite cité aristocratique, assez chétive d'aspect, qui se pressait au temps de Solon contre le flanc sud de l'Acropole. Alors que l'ancien quartier du *Kydathenaion*, habité par les vieilles familles, se dépeuple graduellement, une population plus dense se masse dans les faubourgs, autour de l'agora du Céramique, devenue le centre de la vie politique: ce sont les marchands, les ouvriers d'art, les potiers dont l'industrie va bientôt supplanter, sur les marchés de la Grèce et de l'Italie, celle de leurs confrères de Chalcis et de Corinthe. Au sud-est de la ville, Pisistrate restaure les anciens sanctuaires, et en élève de nouveaux. Il agrandit le temple d'Apollon Pythien, dans l'enceinte duquel son petit-fils, Pisistrate fils d'Hippias, consacre plus tard un autel, en mémoire de son archontat[2]. Ses architectes Antistatès, Kallaischros, Porinos, Antimachidès, jettent les fondations d'un vaste édifice, l'Olympiéion, qui doit dans la pensée du tyran, rivaliser avec

1. Aristote, Ἀθηναίων πολιτεία, p. 16, éd. Kenyon. Voir sur le gouvernement de Pisistrate, un remarquable chapitre de Curtius, *Hist. grecque*, trad. Bouché-Leclercq, I, p. 128 et suivantes.

2. L'inscription de la dédicace, copiée par Thucydide (VI, 54) a été retrouvée en 1877 (*Corpus inscriptionum atticarum*, IV, 373). Cf. V. Duruy, *Histoire des Grecs*, I, p. 449.

l'Artémision d'Éphèse et l'Héraion de Samos ; œuvre colossale, restée longtemps inachevée, et terminée seulement par Hadrien, 650 ans après la pose de la première pierre. Non loin de là, près de l'Éleusinion, Pisistrate décore d'un élégant portique la fontaine Callirrhoé ; neuf bouches ornées de mufles de lions servent de déversoirs aux eaux de la source sacrée, désormais célèbre sous le nom d'*Ennéacrounos*[1]. Enfin de grands travaux de canalisation amènent à Athènes les sources captées dans les montagnes voisines.

L'Acropole, l'antique habitation des rois, le centre vénéré des vieilles légendes nationales, a aussi sa part dans ces embellissements. Sur une sorte de plate-forme artificielle, qui nivelait du côté nord le sol rocheux et inégal de la citadelle, Pisistrate élève un grand temple, dédié à la déesse protectrice de la ville. Un des résultats les plus imprévus des fouilles récentes a été de mettre au jour les assises et les débris de ce vieux temple d'Athéna[2]. Il ne se dressait pas, comme on l'a cru longtemps, sur l'emplacement du Parthénon de Périclès et d'Iktinos ; beaucoup plus rapprochées du mur septentrional, ses assises ont été entamées en partie, au cinquième siècle, par la construction de l'Érechthéion. Les soubassements encore apparents permettent de déchiffrer très nettement le plan des architectes de Pisistrate ; on distingue la cella, les deux chambres servant de dépôts pour les objets précieux et les offrandes, l'opisthodome, ou chambre postérieure. Une co-



FIG. 168. — Tête de lion formant cheneau, provenant du vieux temple d'Athéna sur l'Acropole.

1. La fontaine avec son portique et ses bouches est représentée sur une hydrie du British Museum. Gerhard, *Auserlesene griechische Vasenbilder*, t. IV, pl. 307.

2. Voir les études de M. Dœrpfeld, *Der alte Athenatempel auf der Akropolis* (*Mittheil. Athen*, 1886, p. 337 ; 1887, pp. 25, 190, 276 ; 1890, p. 480. L'état actuel, le plan et la restitution du temple ont été publiés par M. Dœrpfeld, *Antike Denkmaeler herausgegeben vom deustch. arch. Inst.*, I, pl. 25-26 Cf. Bœtticher, *Die Akropolis von Athen*, 1888, p. 61 et suivantes.

lonnade dorique entourait l'édifice dont le gros œuvre était construit en pierre calcaire du Pirée, recouverte d'un stuc très fin ; on n'avait employé le marbre que pour les métopes, les corniches, l'encadrement des frontons et les tuiles du toit. Grâce aux membres d'architecture découverts dans les fouilles, nous pouvons juger de l'art déployé par les ornemanistes athéniens du sixième siècle. Voici, par exemple, une tête de lion formant chéneau qui se détachait, avec sa vive polychromie, sur une élégante cimaise de marbre, décorée de palmettes bleues et rouges (fig. 168)[1]. Cet emploi simultané du tuf et du marbre ne laisse aucun doute sur la date de l'édifice. C'est bien le Parthénon de Pisistrate ; c'est bien le temple où, en 480, les Perses, envahissant l'Acropole, trouvèrent enfermés les trésoriers des richesses sacrées et les pauvres gens qui n'avaient pu fuir ; c'est bien le sanctuaire que les soldats de Xerxès mirent au pillage et livrèrent aux flammes[2].

Le mouvement inauguré par Pisistrate ne s'arrête pas après sa mort. Ses fils, Hippias et Hipparque, qui héritent du pouvoir en 527, sont des lettrés et des artistes ; ils contribuent, eux aussi, à faire d'Athènes une ville élégante et coquette. Une invention très originale d'Hipparque est celle des Hermès, à la fois œuvres d'art, et instruments d'éducation littéraire. Aux coins des rues, aux carrefours des routes, se dressent par son ordre des piliers quadrangulaires, surmontés de têtes sculptées ; les passants y lisent, gravés sur une des faces, des sentences morales et des vers empruntés aux poètes en vogue, à Simonide de Céos, à Anacréon. Les amis d'Hipparque suivent son exemple, et l'activité règne dans le quartier des *Hermoglyphes*, habité par les marbriers qui sculptent les Hermès[3]. Dans la vieille cité ainsi rajeunie s'épanouit une civilisation très raffinée. La vie extérieure y revêt des formes brillantes, encore à demi orientales. Les costumes

1. Cette cimaise est reproduite en polychromie dans la pl. 38 des *Denkmaeler des arch. Inst.*, t. I.

2. Nous n'avons pas à examiner ici, si, comme le veut M. Dœrpfeld, le temple fut rebâti après l'invasion. (*Art. cités.*) Cette théorie a soulevé de très justes critiques. Voir en particulier Petersen, *Mittheil. Athen*, 1887, p. 62.

3. Voir sur les Hermès d'Hipparque, Lolling, *Mittheil. Athen.* V, p. 244. Cf. Studniczka, *Jahrbuch des arch. Inst.*, II, 1887, p. 166. Un vase souvent cité représente un jeune hermoglyphe au travail. O. Jahn, *Berichte der sachs. Gesellschaft*, 1867, pl. 5.

sont d'une grande richesse. Les femmes portent des vêtements brodés, ajustés avec une extrême coquetterie; les hommes revêtent, aux jours de fête, le chiton ample et traînant des Ioniens, frisent leur barbe, nattent leur longue chevelure parfumée. On sent percer partout le goût très vif de l'élégance et de la recherche. Les Pisistratides donnent le ton. Épris du luxe extérieur, passionné pour les plaisirs, grand amateur de chevaux, de fêtes, de banquets, Hipparque s'entoure de la jeunesse dorée d'Athènes[1]. Il suffit d'examiner les peintures des vases attiques exécutés vers la fin du sixième siècle, pour mesurer le changement qui s'est introduit dans les mœurs[2]. Jeunes cavaliers maniant des chevaux fringants, éphèbes couronnés de fleurs assistant à des banquets, joueuses de flûte égayant des orgies, tels sont les sujets dont s'inspirent les potiers du Céramique, historiens fidèles de la vie attique au temps des Pisistratides.

§ 1. — LES INFLUENCES ÉTRANGÈRES A ATHÈNES.

Les travaux d'art commencés par Pisistrate ont pour résultat immédiat d'attirer à Athènes des artistes grecs d'origines très diverses. Parmi les inscriptions trouvées sur l'Acropole, on remarque bien des signatures d'artistes venus de la Grèce orientale, des îles, ou des pays doriens; elles sont assez nombreuses pour qu'on puisse tout au moins esquisser l'histoire de cette sorte d'immigration. Le sujet vaut d'ailleurs qu'on s'y arrête. Tous ces artistes sont des maîtres capables d'imprimer une direction à l'école indigène, manifestement en retard sur les autres; par suite l'art attique subit des influences assez complexes, et avant de dégager ses qualités originales, il revêt un caractère un peu composite. Notre premier soin doit être de démêler ces influences, et d'en mesurer la portée.

De tous les courants qui convergent vers Athènes, le plus puissant

1. Au dire de l'historien Idoménée, cité par Athénée (XII, p. 532 F). Hippias et Hipparque inaugurent à Athènes la vie de plaisir. Cf. le témoignage d'Aristote, Ἀθηναίων πολιτεία. p. 46, éd. Kenyon.

2. Voir en particulier les vases signés par Epiktétos : Klein, *Griech. Vasen mit Meistersignaturen* p. 100 et suivantes.

vient de l'Est. Les principales écoles de la Grèce orientale fournissent leur contingent à ce groupe d'artistes étrangers qu'attire l'éclat naissant de la ville des Pisistratides. Samos est du nombre. On connaît déjà les statues du type samien trouvées dans les fouilles; on sait qu'une signature de Théodoros atteste les rapports artistiques établis entre Athènes et Samos. Toutefois le style très particulier des statues samiennes, si visiblement dérivé de l'art du métal, ne paraît pas avoir provoqué beaucoup d'imitations. Un rôle plus important est réservé aux écoles ioniennes d'Asie Mineure. Il y a de fortes raisons pour considérer comme un Ionien un des plus anciens maîtres qui travaillent à Athènes sous Pisistrate, le sculpteur Endoios [1]. Une signature de lui, découverte sur l'Acropole, est écrite en caractères ioniens [2]; d'autre part, nous savons par les textes qu'il avait exécuté pour Éphèse une Artémis assise, et pour Érythres une Athéna Polias [3] ; or il n'y a aucune vraisemblance que des villes de l'Ionie aient fait appel, vers le milieu du sixième siècle, à un sculpteur athénien. Sans doute Endoios est un Grec d'Asie Mineure établi en Attique, et assez célèbre pour recevoir des commandes du Péloponnèse, témoin la statue chryséléphantine d'Athéna Aléa, que lui demandent les gens de Tégée. Sans doute encore une partie de sa période d'activité s'écoule à Athènes, entre 540 et 520. C'est là qu'il sculpte le tombeau d'une femme étrangère, Lampito [4]; c'est là qu'il exécute une Athéna assise, dédiée sur l'Acropole par le riche Kallias, fils de Phainippos, un des adversaires les plus acharnés de Pisistrate [5]. Peut-être faut-il reconnaître cet ex-voto dans une statue encore très archaïque de style, découverte depuis longtemps au nord de l'Acropole (fig. 169) [6]. La déesse est assise, la poitrine couverte d'une épaisse égide, où se détache le disque portant autrefois l'image peinte du gorgonéion. Longues boucles flottantes, chiton minutieusement plissé, sous lequel transparaît la

1. Cf. Loeschcke, *Mittheil. Athen*, 1879, p. 305.
2. Δελτίον ἀρχ. 1888, p. 208.
3. Overbeck, *Schriftquellen*, 349-351.
4. Lœwy, *Inschr. griech Bildhauer*, nº 8.
5. Pausanias, I, 26, 4.
6. Voir Otto Jahn, *De antiquissimis Minervæ simulacris atticis*, 1860, p. 5 et suiv. Pour la bibliographie complète, voir Le Bas et S. Reinach, *Voyage archéologique*, p. 51, et pl. 2, 1.

forme du corps, nous retrouverons tous ces détails dans les statues attiques. Mais ce qui est bien ionien, c'est l'attitude assise qui fait penser aux statues des Branchides, avec des proportions beaucoup plus élancées.



Fig. 169. — Athéna assise, statue en marbre, trouvée sur l'Acropole d'Athènes.

Si les sculpteurs de l'Asie Mineure ne sont pas restés étrangers à l'éducation des maîtres attiques, d'autres ont contribué plus directement à les former. C'est des îles grecques de l'Archipel qu'est venue l'impulsion la plus énergique et la plus efficace. Au milieu du sixième siècle, Chios est le centre le plus brillant de cette école insulaire ionienne dont nous avons retracé l'histoire. Or, des indices certains dénotent la présence à Athènes du chef de l'école chiote, Archermos; sa signature d'abord, puis des statues où l'on retrouve le type de la Victoire ailée créé par lui [1]. D'autres artistes, dont nous connaissons les noms par des inscriptions, sont également des insulaires. Aristion est de Paros, Alxénor est originaire de Naxos [2]. On verra plus loin que le type adopté avec le plus d'empressement par les Attiques est celui de la figure féminine vêtue et debout, c'est-à-dire un type cher aux Chiotes, celui-là même dont les sculptures de Délos nous ont montré la lente formation. Une affinité naturelle attire d'ailleurs les Attiques vers l'art fin et délicat

1. Voir plus haut, L. II, ch. I, p. 139.

2. Voir sur Aristion, auteur du tombeau de Phrasikleia, Lolling, *Mittheil. Athen*, 1876, p. 174; Lœwy *Inschr. griech. Bildhauer*, nos 11 et 15.

qui s'est développé dans les îles; ils ne font que suivre la pente de leur inclination, en poussant jusqu'au raffinement le style élégant et recherché des maîtres insulaires. Mais il y a plus. Avec des modèles, ils reçoivent d'eux de précieux enseignements de technique. C'est l'influence des sculpteurs chiotes qui met le travail du marbre en honneur dans les ateliers d'Athènes. L'abandon des matériaux indigènes, l'emploi du marbre de Paros, marquent dans l'histoire de l'art attique une évolution capitale, décisive, qui coïncide avec le milieu du sixième siècle, c'est-à-dire avec l'apparition des influences chiotes. Cette technique nouvelle sert merveilleusement la transformation du style.

Du côté de l'ouest, l'Attique est en contact avec les écoles doriennes. Voici, parmi les artistes dont les signatures ont été recueillies à Athènes, un Laconien, Gorgias[1]; des Éginètes, Onatas et Kallon; peut-être même un Sicyonien, Aristoclès. Mais l'action des influences doriennes se manifeste surtout, croyons-nous, à la dernière heure, entre 500 et 480. Elles interviennent seulement quand l'art attique a tiré de l'enseignement des Chiotes tout le parti possible; elles marquent une réaction contre le maniérisme; elles corrigent, par une certaine sévérité de style, l'abus de l'élégance et de la recherche; en un mot, elles préparent le style de transition entre l'archaïsme pur et la belle époque du cinquième siècle.

Tels sont les enseignements multiples qui concourent à former l'école attique, depuis le milieu du sixième siècle. L'activité des artistes indigènes est d'ailleurs attestée par une série déjà longue de signatures, que les fouilles de l'Acropole ont singulièrement enrichie. Épistémon, Kallonidès, Événor, Pythis, Philon, Philermos, Thébadès, Éleuthéros, Euthyklès, Anténor, représentent, en face des étrangers, le groupe des artistes athéniens[2]. Si du plus grand nombre nous ne

1. *Corpus inscr. attic.*, I, n° 353 et IV, suppl., n° 373, 214. cf. Brunn, *Bullett. dell' Inst.*, 1859, p. 196.

2. Épistemon, vers 550, Lœwy, *Inschr. gr. Bildh.*, n° 13. — Kallonidès, auteur du tombeau d'Antidotos, Lœwy, n° 14. — Evénor, Ἐφ. ἀρχ., 1886, pl. 6, 2. p. 80, n° 2. Cf. *Corpus inscr. atticarum*, IV, suppl. 373[86], 373[87], 373[88]. — Pythis, Δελτίον ἀρχ. 1888, p. 82. — Philon, *Corpus inscr. att.*, *ibid.*, 373[103]. — Philermos, Δελτίον, 1888, p. 202. — Thebadès, *Corpus inscr. att.*, *ibid.*, 373[105]. — Eleutheros, *Corpus inscr. att.*, *ibid.*, 373[102]. — Euthykles, *id.*, *ibid.*, 373[206]. — Anténor, Ἐφημ. ἀρχ., 1886, n° 6., pl. 4, p. 81, et *Corpus inscr. att.*, *ibid.*, 373[91], 373[92].

connaissons qu'un nom, les richesses d'art exhumées sur le plateau de l'Acropole vont nous montrer quelles sont les tendances de l'école dont ils relèvent.

§ 2. — LES STATUES DU TYPE FÉMININ.

Une imposante série de monuments témoigne de l'influence prépondérante exercée par les maîtres de Chios. Nous voulons parler des statues féminines découvertes dans les fouilles mémorables de 1886. Faut-il rappeler quel retentissement ont eu ces trouvailles, devenues si rapidement classiques? On a souvent raconté comment, le 5 et le 6 février 1886, un véritable coup de fortune a récompensé les recherches énergiquement conduites par l'éphore des antiquités, M. Cavvadias; comment, entre l'Érechthéion et le mur nord de l'Acropole, la pioche des ouvriers a rendu à la lumière quatorze statues de femmes, encore toutes brillantes d'une polychromie qui avait résisté à l'action des siècles[1]. Peu de découvertes archéologiques ont excité une curiosité plus vive, une attention plus passionnée. C'est que l'imprévu des fouilles livrait à l'histoire de l'art une suite d'œuvres charmantes, nous révélant avec une précision inespérée le style des maîtres athéniens avant les guerres médiques. Ces statues avaient été les témoins de l'invasion persique et de la ruine de l'Acropole. Jetées à bas de leurs piédestaux et mutilées par les soldats de Xerxès, elles avaient été pieusement recueillies au moment des grands travaux de Cimon, et ensevelies, avec les débris laissés par le passage des Asiatiques, dans les remblais qui devaient servir d'assises aux futurs édifices de l'Acropole. L'intérêt qui s'attache aux découvertes de 1886 ne doit pas cependant nous faire oublier que d'autres trouvailles y avaient préludé. Des têtes polychromes exhumées sur l'Acropole par M. Stamatakis, des statues féminines provenant des fouilles d'Éleusis nous avaient déjà fait connaître des spécimens du même art[2]. Mais la série réunie dans la salle d'honneur du musée de l'Acropole est assez riche

1. Nous avons cité plus haut (p. 205) les principaux articles relatifs aux fouilles de l'Acropole.
2. Ἐφημερὶς ἀρχαιολογική, 1883-1888.

pour que nous n'ayons pas à chercher ailleurs nos exemples [1].

Au premier coup d'œil, toutes ces statues ont comme un air de famille. Elles reproduisent un type uniforme, celui de la femme debout, la jambe gauche légèrement portée en avant comme si elle marchait, un bras plié, avec la main tendue par un geste d'offrande, l'autre main abaissée, un peu écartée du corps, et retenant les plis du chiton. C'est là, on s'en souvient, le type que nous ont appris à connaître les statues de l'école de Chios trouvées à Délos. Chose curieuse, l'analogie se poursuit même dans un des marbres de l'Acropole auquel l'artiste a conservé la forme d'un *xoanon* au moins pour le bas du corps (fig. 170) [2]. Cette statue dont le buste bien vivant se soude à une sorte de gaîne rigide, éveille le souvenir du rude ex-voto dédié à l'Artémis délienne par la naxienne Nicandra. Mais

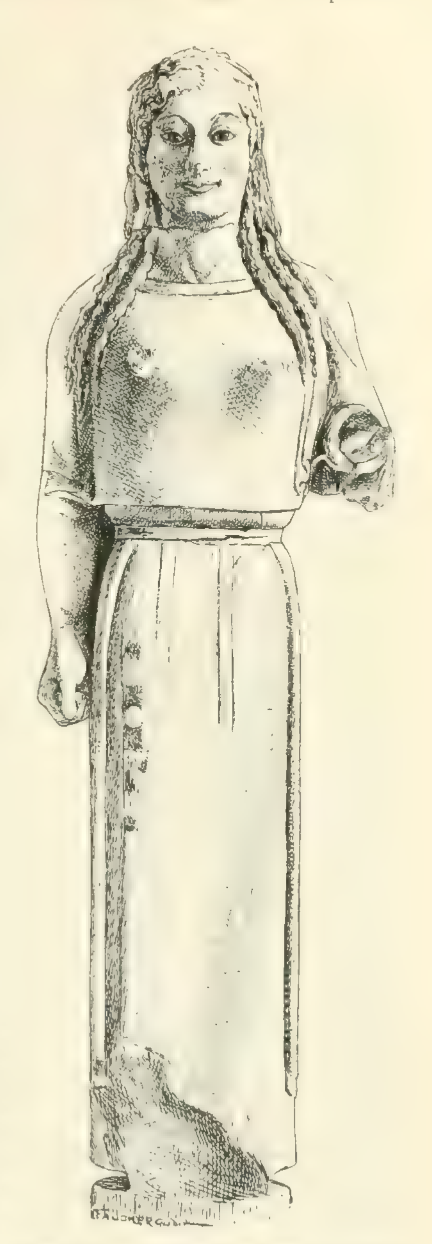


FIG. 170. — Statue féminine en forme de *xoanon*, trouvée sur l'Acropole d'Athènes. (*Musées d'Athènes*, pl. X.)

1. M. Cavvadias a publié un catalogue provisoire de ce musée : *Sculptures du musée de l'Acropole* (grec et français) Athènes, 1888. Les principales statues du type féminin sont reproduites dans une publication grecque restée inachevée : *Les musées d'Athènes en reproduction phototypique de Rhomaïdès, texte descriptif de P. Cavvadias*, Athènes. Wilberg, 1886. D'autres ont été publiées dans l'Ἐφημερὶς ἀρχαιολογική, 1886-1888, avec des articles de MM. Cavvadias et Sophoulis, et dans les *Antike Denkmaeler des arch. Inst.*, I. Pour l'étude détaillée de ces monuments voir G. Doublet (Théoxénou), *Gazette arch.*, 1888, et surtout les articles très complets de M. Lechat (*Bull. de corr. hellén.*), XIV, 1890, p. 301-362, 552-580) qui nous dispenseront de multiplier les indications bibliographiques, déjà très abondantes. Je n'ai pu prendre connaissance du mémoire de M. P. Joergensen, *Kvindefigurer i den archaiske græske Kunst.*

2. *Musées d'Athènes*, pl. X.

ici, cette fidélité à des formes surannées est une pure convention ; on l'a dit justement, c'est de l'archaïsme archaïsant. Les autres statues nous montrent le même type qu'à Délos, le même costume, avec des variantes d'ajustement fort intéressantes pour l'histoire de la parure féminine au temps des Pisistratides. Le costume se compose des trois pièces que nous avons déjà décrites : le chiton, le chitonisque et l'himation. L'agencement de ces pièces admet bien des caprices : voici toutefois ce qu'on peut appeler le type classique du costume de fête chez les Athéniennes du sixième siècle (fig. 171)[1]. Le vêtement de dessous est le chiton ionien fait d'une étoffe de toile, et tombant jusqu'aux pieds ; une large bande brodée (παρυφή) placée verticalement, le décore par devant, et une ceinture mince le serre à la hauteur de la taille. Comme ce vêtement est ample et un peu traînant,



Fig. 171. — Statue [illegible]. (Musée de l'Acropole.)

1. *Musées d'Athènes*, pl. II. Une reproduction en chromolithographie de cette statue a été donnée dans les *Antike Denkmäler des arch. Inst.*, I, pl. 19. Cf. Duruy, *Hist. des Grecs*, t. II, planche de la page 376.

il faut le relever pour donner à la démarche plus de liberté ; de là ce geste de la main gauche, qui prend l'étoffe à poignée, et imprime aux plis un mouvement oblique accusé par la courbe de la bande brodée. Le chitonisque se porte par-dessus le chiton. En règle générale, il est fait d'une sorte de tricot de laine à mailles larges, qui dessinent sur l'étoffe une série régulière de lignes ondulées; l'ouverture du col est bordée d'une bande de toile, appliquée comme un galon plat. Dans certains cas, et surtout lorsqu'il est porté avec le vêtement de dessus, avec l'himation, le chitonisque est simplement une sorte de pèlerine; on peut voir, par notre figure 171, comment le bord du manteau, serrant l'étoffe sous le bras gauche, laisse retomber sur l'avant-bras une chute de plis qui figurent la manche. Ailleurs le chitonisque est une véritable chemisette, munie de manches, et tombant un peu plus bas que la ceinture. Voici une statue qui ne porte pas d'himation (fig. 172)[1]; on y reconnaît clairement cette seconde forme du chitonisque. La troi-



FIG. 172. — Statue féminine. Musée de l'Acropole. (*Musées d'Athènes*, pl. V.)

1. *Musées d'Athènes*, pl. V.

sième pièce du costume, celle qui complète la parure d'apparat, est l'himation ionien, ou, si l'on préfère, le peplos, dont le bord replié passe sous le bras gauche, traverse obliquement la poitrine comme un baudrier, et forme sur le côté droit des plis verticaux et réguliers, étagés avec l'art le plus savant. Ce vêtement est en laine unie; pourtant, par un curieux raffinement d'exécution, le sculpteur prend toujours soin d'historier la partie supérieure de lignes ondulées, qui rappellent celles du chitonisque, et pourraient faire croire, au premier abord, qu'il n'y a pas là deux vêtements différents. Le port de l'himation peut se prêter à bien des variantes; tantôt on l'agrafe sur l'épaule gauche[1]; tantôt, au gré de son caprice, l'Athénienne le plie en double, le jette sur ses épaules comme une écharpe ou comme un châle, et l'étoffe, relevée par le geste des bras, retombe ainsi de chaque côté en une double pointe (fig. 173[2]).



FIG. 173. — Statue féminine. (Musée de l'Acropole.)

Le soin extrême apporté à

1. *Musées d'Athènes*, pl. VII.

2. Une esquisse de cette figure a été publiée dans les *Mittheil. Athen*, XIII, p. 135.

la coiffure est un des traits caractéristiques de l'ancienne civilisation grecque. Au sixième siècle, la coiffure féminine est une merveille d'art et de patience. Aussi avec quel zèle les sculpteurs attiques se plaisent-ils à détailler l'agencement compliqué d'une chevelure nattée et frisée suivant toutes les exigences de la mode! La disposition générale de la coiffure est à peu près constante. Tandis que sur le front les cheveux se tordent en boucles ou s'aplatissent en bandeaux, la masse de la chevelure, divisée en tresses ou simplement ondulée au fer, forme une sorte de nappe flottante qui couvre les épaules; sur cette masse, le ciseau du sculpteur a dessiné chaque tresse par des lignes en zig-zag recoupées de sillons horizontaux (fig. 174)[1]. Trois ou quatre de ces tresses se détachent derrière les oreilles, et viennent s'étaler symétriquement sur la gorge, tantôt roulées en spirales, tantôt ondulées, d'autrefois découpées à angles vifs, et semblables à de minces bandes d'étoffe repliées sur elles-mêmes, puis étirées après coup. C'est surtout dans l'arrangement des cheveux sur le front qu'éclatent la fantaisie et le caprice individuels. Ici, c'est un bandeau ininterrompu, formé de plusieurs rangs étangés, et qui descend sur le front; il est recouvert en partie par une quadruple rangée de tresses qui s'arrondissent sur les tempes, à peu près comme les plaques d'or portées par les Frisonnes. (Pl. VI, 1.) Ailleurs les cheveux forment une sorte de bourrelet, épais comme un turban[2]. Ailleurs encore, le front est encadré par une série de boucles que terminent des *accroche-*



FIG. 174. — Statue féminine : (Musée de l'Acropole.)

1. *Bull. de corresp. hellén.*, XIV, 1890, pl. VI. La tête de cette statue, vue de face, est publiée dans le même recueil, pl. VI *bis*. Voir le revers d'un autre des statues de l'Acropole. *Musées d'Athènes*, pl. VIII.
2. Voir la statue reproduite plus loin, figure 179. Cf. Ἐφημ. ἀρχ., 1883, pl. 8.

cœurs, véritable chef-d'œuvre de minutie, rendu par le sculpteur avec une rare patience. Presque toujours, la parure se complète par une stéphané, sorte de bandeau épais en cuir ou en feutre, couvert d'ornements, et qui s'abaisse à partir des oreilles pour s'adapter exactement à la forme de la tête. Joignez-y des pendants d'oreilles, figurant une rondelle de métal épaisse et large, des colliers, des bracelets, vous aurez une idée exacte de la toilette d'une Athénienne élégante au temps des Pisistratides.

A un autre point de vue, les statues de l'Acropole nous offrent des documents d'une valeur inestimable. Elles nous font connaître, avec une précision inespérée, les règles qui présidaient à la polychromie de la statuaire du marbre dans l'art du sixième siècle. Toutes ces statues étaient peintes. Au moment de la découverte, elles avaient encore gardé un merveilleux éclat de couleurs, que l'action de la lumière a malheureusement terni et assombri. Au moins savons-nous, aujourd'hui, par des témoignages irrécusables, comment le travail du peintre complétait celui du sculpteur [1]. Les costumes, les accessoires, les coiffures, étaient rehaussés par une polychromie conventionnelle, où dominaient le rouge et le bleu, mais où le jaune, le noir et l'or jouaient aussi leur rôle. En règle générale, la chevelure et les lèvres des statues étaient revêtues d'un ton rouge. Un trait noir soulignait l'arc des sourcils et le bord des paupières; la pupille était noire, entourée d'un cercle rouge figurant l'iris. On n'a pas jusqu'ici, relevé de traces de couleurs sur les chairs; il est donc important de constater que la polychromie des têtes était partielle. Le même principe guide le peintre dans le décor des vêtements. La seule partie entièrement peinte est le chitonisque, et encore ce fait ne s'observe-t-il que sur les statues où ce vêtement est en grande partie caché par l'himation; dans ce cas, le chitonisque est bleu, et par opposition, des ornements rouges décorent la bande du col et le bord inférieur. Sur les grandes surfaces, comme le chiton et l'himation, le peintre n'a tracé que des bordures et des semis. Ces dessins, gravés d'abord à la pointe, puis repris au pin-

1. Voir sur la polychromie des statues de l'Acropole, l'article très détaillé de M. Lechat. *Bull. de* [illegible] XIV. 1890, p. 552-572.

ceau, comportent des grecques, des quadrillés, des lignes de points, des fleurons, des fleurs dont les pétales sont disposés en étoiles.

Voici, pour prendre un exemple précis, quelle est la polychromie d'une de ces statues, reproduite en couleurs par notre planche I d'après une aquarelle de M. Gilliéron [1]. Sur le devant du chiton s'étale une large bande brodée d'une grecque très riche, rouge et bleue; le reste du vêtement était constellé de fleurons tripétales, disposés autour d'un double rinceau. L'himation est brodé d'une bande analogue à celle du chiton, mais moins large, au-dessus de laquelle court une rangée de fleurons. Enfin, le bord inférieur du chitonisque est décoré d'une série de rectangles, où alternent les mêmes tons bleus et rouges. Si l'on restitue à la stéphané ses palmettes bleues, aux pendants d'oreilles l'éclat métallique de la dorure, on imaginera facilement la coloration chatoyante qu'offrait la statue sortant des mains du peintre, dans toute la fraîcheur de sa brillante parure.

Les statues de l'Acropole comptent aujourd'hui parmi les documents les plus précieux qui confirment l'usage de la polychromie dans la statuaire grecque [2]. Elles appartiennent en effet à une période de transition; elles datent du temps où les artistes commencent à appliquer au marbre la décoration peinte dont les vieilles sculptures en tuf de l'Attique nous ont montré un emploi si indiscret et si violent. Or, deux faits nous frappent surtout dans cette polychromie du marbre. Tout d'abord, elle ne cesse pas d'être conventionnelle. Les couleurs qui dominent encore sont le bleu et le

1. C'est celle que donnent les planches III-IV des *Musées d'Athènes*. Elle a été reproduite avec ses couleurs, mais partiellement, dans les *Antike Denkmaeler des arch. Inst.*, I, pl. 39. L'auteur de la planche des *Denkmaeler* est le même artiste à qui nous avons demandé une aquarelle de l'ensemble de la statue.

2. On sait combien la polychromie a été autrefois contestée. La liste est longue des travaux consacrés à cette question. Rappelons que le problème a été posé tout d'abord par Quatremère de Quincy. (*Le Jupiter Olympien ou l'art de la sculpture antique considéré sous un nouveau point de vue*, Paris, 1815) et que les travaux d'Hittorff ont éloquemment plaidé la cause de la polychromie. (Hittorff, *Restitution du temple d'Empédocle à Sélinonte, ou Essai sur l'architecture polychrome chez les Grecs*, 1851). On peut consulter, pour l'historique de la question, Kugler, *Ueber die Polychromie der griech. Architektur und Sculptur und ihre Grenzen*, 1835; Scharf, *Museum of classical Antiquities*, I, p. 247 (1851); Walz, *Ueber die Polychromie der antiken Sculptur*, Tubingue 1853; Treu, *Sollen wir unsere Statuen bemalen?* Dresde, 1884. Dans une brochure récente, M. Locusteano a donné une bibliographie assez complète des travaux sur la polychromie : *Despre Polychromie in architectura si sculptura Hellenilor*, Bucarest, 1891.

rouge, c'est-à-dire celles qui s'étalaient autrefois si largement sur les sculptures en tuf, celles qui restent en usage dans la polychromie monumentale. A n'en pas douter, cette peinture ne vise pas à donner l'illusion de la réalité; son rôle se borne à rehausser le travail du sculpteur par le chatoiement de couleurs vives et gaies. Un autre fait très digne d'attention, c'est que, avec l'emploi du marbre, la polychromie devient partielle. Vous ne retrouvez plus ici cette sorte de badigeon, ces tons pleins qui, dans les frontons de tuf de l'Acropole, recouvraient tout l'ensemble des figures, et dissimulaient les imperfections de matériaux grossiers. Les artistes se sentent en présence d'une matière plus noble; ils respectent, comme par instinct, le poli du marbre, son grain fin et serré, ses qualités de transparence; ils lui donnent un rôle dans la tonalité générale, et la polychromie n'a plus pour objet que de souligner les détails, de donner plus de valeur aux accessoires. Cependant, on ne peut se défendre de poser une question. Les parties non peintes, qui se présentent désormais par grandes surfaces, conservaient-elles la teinte naturelle du marbre? N'y avait-il pas une nécessité esthétique à atténuer un contraste trop violent entre des parties colorées et celles que ne touchait pas le pinceau? M. Lechat a très finement exposé les raisons qui permettent de croire que le marbre recevait une sorte de patine : « La vive blancheur du marbre, étincelante, éblouissante sous le soleil, n'aurait pas été en harmonie avec ce bleu et ce rouge, tous deux très foncés. L'œil aurait senti un trouble et comme un choc à passer des parties coloriées à celles qui ne l'étaient pas [1]. » Les textes confirment de tous points cette conjecture. Dans les auteurs et dans les inscriptions, il est fait mention d'un patinage (γάνωσις) appliqué aux statues. Un passage de Vitruve nous a conservé le détail de cette opération, à laquelle a trait également un curieux texte épigraphique trouvé à Délos [2]. Une couche de cire étalée sur le marbre, parfois un simple frottis d'huile, lui donnait

1. *Bull. de corresp. hellén.*, XIV, 1890, p. 564.

2. Vitruve, VII, ch. IX. Cf. Pline, *Nat. Hist.* 33, 8, p. 40. Plutarque, *Quaest. rom.* 98. Cf. les textes cités par Blumner, *Technologie und Terminologie der Künste*, III, p. 201. Cf. Homolle, *Bull. de corr. hellén.*, XIV, 1890, p. 497. Holleaux, *ibid.*, p. 183. Lechat, ibid., p. 565.

une teinte plus chaude, et servait en outre de vernis pour protéger les couleurs à l'encaustique. Si les textes ne signalent cette pratique que pour une époque postérieure au sixième siècle, on peut, sans témérité, admettre qu'elle était déjà connue à cette date, et nous nous figurons volontiers les statues de l'Acropole revêtues de cette patine. « Le visage, aussi bien que les vêtements, toutes les parties en un mot qui n'avaient pas reçu les couleurs indiquées plus haut, étaient simplement frottées de cire ou d'huile, de façon que le marbre amortît son éclatante et dure blancheur, et prît un ton plus moelleux, un peu ambré, un brillant doux et ferme, voisin de celui de l'ivoire [1]. »

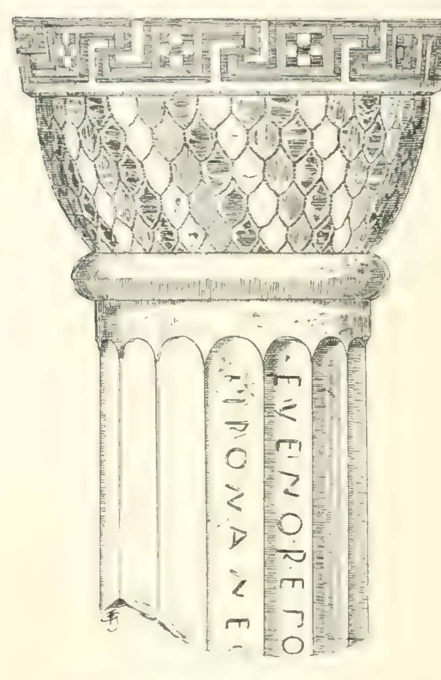
Ainsi revêtues d'une polychromie harmonieuse, les statues se dressaient sur des bases d'une nature très originale, dont les fouilles récentes nous ont livré de nombreux exemplaires [2]. Les abords du temple d'Athéna étaient en effet peuplés d'offrandes de toutes sortes, statues de marbre, vases de luxe, pièces de maîtrise consacrées par les potiers du Céramique, dont les noms se lisent sur des bases votives, accompagnées de formules de dédicace. Les statues que nous avons décrites faisaient partie de ces offrandes. Elles avaient donc pour supports des bases où était gravé, avec le nom de l'artiste, celui du donateur. Rien de plus varié que les formes de ces supports, dont le caractère élancé paraît être le seul trait commun. Tantôt c'est un simple pilier carré; d'autres fois une colonne sans cannelures, avec un chapiteau circulaire où s'encastre, scellé au plomb, le tenon adhérant aux pieds de la statue. Ailleurs la colonne est cannelée comme dans la base qui porte la signature du sculpteur Événor, et dont le chapiteau, en forme de coupe, est couvert d'imbrications bleues et rouges (fig. 175). Une statue dédiée par le potier Aischinès se dressait sur un chapiteau figurant une cimaise dorique, avec des ornements empruntés au décor architectural [3]. Voici d'autre part un chapiteau du style ionique primitif, rehaussé par une élégante décoration peinte qui souligne les nervures et les yeux des volutes, et couvre l'échine d'oves bleus et rou-

1. Lechat, *Bull. de corresp. hellén.*, 1890, art. cité.

2. Voir R. Borrmann, *Jahrbuch des arch. Inst.* 1888, p. 269. Plusieurs de ces bases sont reproduites avec leurs couleurs dans les *Antike Denkmaler*, I, pl. 29.

3. Voir le cul-de-lampe qui termine ce chapitre.

ges (fig. 176)[1]. Il faut donc, pour avoir une idée exacte de nos statues, les replacer sur ces bases dont les Attiques avaient certainement emprunté l'usage aux Ioniens des îles. On s'explique mieux ainsi leurs proportions élancées, leur attitude hiératique, leur polychromie qui se marie si bien avec celle de la base; ce qu'il y a encore de rigide dans leurs lignes s'harmonise avec les cannelures des colonnes, avec la sveltesse des fûts ; il semble, en un mot, que l'œuvre ainsi complétée prenne un aspect plus religieux, un caractère d'offrande plus accusé.


Fig. 175. — Base d'une statue d'Evénor. (Acropole d'Athènes.)

Une autre particularité que présentent les statues de l'Acropole a soulevé bien des discussions. Dans la plupart, le sommet de la tête est creusé d'un trou carré, où était scellée une tige de fer ou de bronze, évidemment destinée à supporter quelque appendice. Notre planche I permet de distinguer nettement ce support. Mais à quel office était-il destiné? Faut-il restituer un fleuron en bronze doré, s'épanouissant au-dessus de la tête de la statue, et complétant son caractère de monument votif[2]? Devons-nous songer à un parasol, qui aurait abrité la statue peinte contre la pluie et le soleil[3]? Enfin, faut-il nous en tenir au témoignage d'Aristophane[4], et admettre que ces tiges soutenaient tout simplement un appareil de protection contre les outrages des oiseaux? Cette dernière explication nous paraît la plus vraisemblable. Si choquant

1. Ces chapiteaux sont des documents très importants pour l'histoire de l'ordre ionique. Voir Puchstein, *Das ionische Capitell, Programm zum Winckelmannsfeste*, 1887.

2. Studniczka, *Jahrbuch des arch. Inst.*, II, 1887, p. 140.

3. Cavvadias, Ἐφημ. ἀρχ., 1886, p. 75.

4. Aristophane, *Les Oiseaux*, vers 1114 et suiv. Cf Lechat, *Bull. de corr. hellén.*, XIV, 1890, p. 337.

que puisse nous paraître cet appendice utilitaire, il faut bien se rendre à l'évidence. Aristophane parle formellement du *ménisque* (μηνίσκος), qu'on mettait aux statues. C'était une sorte de croissant ou de demi-lune en bronze, formant un plan incliné et dont la partie supérieure offrait un perchoir aux oiseaux pillards attirés autour des temples par l'odeur des sacrifices. On devine facilement contre quel genre d'injures il garantissait le visage de la statue. A coup sûr, voilà de quoi bouleverser toutes nos idées sur l'esthétique des Grecs; mais ne nous hâtons pas de condamner, au nom du bon goût, cette étrange coutume. Les statues étaient des ex-voto, des objets sacrés; par suite elles devaient échapper à toute souillure. Et d'ailleurs pourquoi mettre en cause l'art et les artistes? J'imagine volontiers que l'adjonction du ménisque était le plus souvent imposée par le donateur, plus soucieux de la religion que de l'esthétique, et désireux avant tout de maintenir son offrande dans son intégrité.

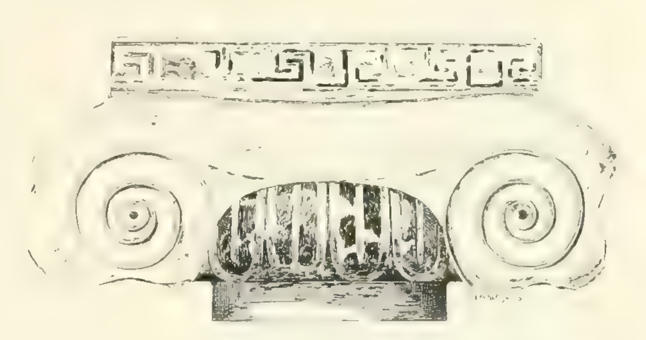


Fig. 176. — Base d'ex-voto en forme de chapiteau ionique. (Acropole d'Athènes.)

Reste une dernière question. Que représentent ces statues de femmes? Faut-il y voir des mortelles? Ou bien, dans la pensée des donateurs, reproduisaient-elles l'image de la divinité à qui elles étaient dédiées, c'est-à-dire d'Athéna, la grande déesse de l'Acropole [1]? Le problème est d'autant plus difficile à résoudre que nous avons ici sous les yeux un type de pure convention. L'art grec archaïque ne dispose, en effet, que d'un petit nombre de formes; il n'a pas encore introduit dans les images des divinités ces délicates nuances, cette variété d'attributs qui nous font distinguer au premier coup d'œil une Héra ou une Déméter. Comme les statues de Délos, celles de l'Acropole représentent, dans

1. C'est cette dernière opinion qu'adoptent MM. S. Reinach (*Esquisses archéologiques*, p. 142) et C. Robert (*Hermes*, XII, p. 135.)

son acception générale, un type féminin qui peut se prêter à toutes les attributions. Cependant il serait surprenant qu'à une date très avancée dans l'archaïsme, des artistes athéniens se fussent aussi peu mis en frais pour accuser par des traits précis la physionomie propre d'une déesse vénérée entre toutes. A l'époque des Pisistratides, le type d'Athéna est fixé dans ses caractères essentiels. La statue d'Endoios porte l'égide, et toute une série de petits bronzes votifs, trouvés sur l'Acropole, nous montrent Athéna dans l'attitude de la Promachos, avec le casque, le bouclier, l'égide et la lance (fig. 177)[1]. Nous admettons, pour notre part, une explication plus modeste, et nous voyons dans ces statues votives, de simples mortelles. On peut songer tout d'abord soit à des prêtresses de la déesse Poliade, soit aux autres desservantes du culte, telles que les erréphores. Une de nos statues dont le costume a une sorte de caractère sacerdotal, et qui tient d'une main une couronne, de l'autre un vase à parfum, peut, sans trop de difficulté, être considérée comme l'image d'une prêtresse (fig. 178)[2]. Il n'y a rien là qui ne soit conforme aux habitudes grecques. Ainsi, à Argos, on voyait devant l'entrée de l'Héraion des statues des femmes qui avaient exercé un sacerdoce; à Athènes, au cinquième et au quatrième siècles, des maîtres connus signent des sta-



Fig. 177. — Athena Promachos. Figurine de bronze. (Musée de l'Acropole.)

1. Studnizcka, Ἐφημ. ἀρχ., 1887, p. 134 suiv. pl. 7 et 8. Le bronze dont nous donnons une gravure est reproduit dans ce recueil, 1887, pl. 7. Il porte la dédicace suivante, gravée sur la base : Μελησὼ ἀνέθηκεν δεκάτην τ᾽ Ἀθηναίᾳ.

2. *Journal of Hell. Studies*, IX, p. 121. Ἐφημ. ἀρχ., 1891, pl. 11.

tues de prêtresses et d'errhéphores consacrées sur l'Acropole ; et pour rester dans la tradition archaïque, les anciens sanctuaires de l'île de Chypre, avec leurs avenues bordées de statues de prêtres et d'*orantes*, ne nous donnent-ils pas l'idée de ce que pouvait être le vieux temple d'Athéna? Mais d'autres personnes pouvaient encore consacrer à la déesse une statue votive. Les Athéniennes de naissance libre, les femmes et les filles des Eupatrides n'avaient-elles pas, elles aussi, le droit d'accomplir cet acte de piété? Il y a donc lieu, croyons-nous, d'adopter une interprétation très large, et de reconnaître ici, dans la plupart des cas, des images de pieuses donatrices, prêtresses ou simples dévotes [1]. Voici d'ailleurs un fait qui semble confirmer notre manière de voir. Dans les statues découvertes sur l'Acropole, l'avant-bras droit était presque toujours rapporté; il s'emmanchait, à l'aide d'une soudure au ciment de chaux, dans un trou ménagé à la hauteur du coude. Le sculpteur exécutait donc les statues à l'avance, sans se préoccuper de leur destination; travaillant d'après une sorte de type général, il pouvait en préparer tout un assortiment et le soumettre au choix de l'acheteur. Une cliente avait-elle jeté son dévolu sur une de



Fig. 178. — Statue féminine.
(Musée de l'Acropole.)

1. Il est vrai qu'une de ces statues, au moins, est dédiée par un homme, Euthydikos. Mais ce personnage a pu consacrer la statue d'une femme de sa famille. Cf. Winter, *Jahrbuch des arch. Inst.*, II, 1887, p. 220.

ces sculptures? Rien n'était plus facile que de se conformer à ses goûts en enchâssant dans l'ouverture toute prête un bras muni d'un attribut. La statue cessait d'être impersonnelle; la volonté de la donatrice lui donnait un état civil.



Fig. 179. — Statue féminine.
(Musée de l'Acropole.)

Ces images sont-elles des portraits? A la vérité, un examen attentif y fait découvrir bien des traits individuels. Aucune de ces statues n'est une réplique exacte de sa voisine, et, en dépit de leur air de parenté, le type du visage diffère de l'une à l'autre. Celle-ci a le menton plein et fort, le nez un peu long qui caractérisent le type attique dans la peinture de vases; celle-là a l'ovale du visage plus effilé. Telle autre, comme cette curieuse statue dont les pieds sont chaussés de babouches rouges (fig. 179)[1], a je ne sais quel air africain, avec son épaisse chevelure frisée, ses lèvres fortes et charnues. Mais qu'on ne se trompe pas à ces indices. Si l'étude du modèle vivant se laisse parfois deviner, l'artiste n'en poursuit pas moins un type général; s'il accuse tel trait individuel, c'est moins par un dessein prémédité que par une sorte d'impuissance à s'abstraire de la réalité présente. Nulle part on ne reconnaît la volonté de rendre une physionomie personnelle, avec sa note caractéristique. Vous voyez au contraire la convention reprendre ses droits avec la recherche d'expression qui im-

1. Ἐφημ. ἀρχ., 1888, pl. 8.

prime à tous ces visages féminins une sorte d'uniformité. L'obliquité des yeux, le sourire qui bride les lèvres et retrousse les coins de la bouche leur donnent, comme on l'a dit souvent, un air railleur et ironique ; on peut épuiser toutes les finesses du langage pour analyser, au gré de sa fantaisie, ce sourire auquel le ciseau des sculpteurs attiques donne un singulier charme d'étrangeté. Mais gardons-nous de chercher ici des subtilités de sentiment qui ne sont pas dans l'esprit de l'archaïsme grec. Le sourire de nos statues n'a rien de commun avec celui de la *Joconde;* il n'est ni énigmatique ni mystérieux. Dans une page souvent citée, M. Heuzey a nettement défini la valeur de cette convention : « C'est une pure affectation, une de ces modes conventionnelles par lesquelles les artistes croient ajouter à la beauté humaine [1] ». En réalité, toutes ces femmes sont des mortelles qui, sous leur vêtement de fête, se font pimpantes et souriantes pour plaire à la divinité ; le sculpteur n'a rien vu au delà.

La majeure partie des statues de l'Acropole appartient à la période où les influences chiotes dominent à Athènes. Elles relèvent de cette tradition insulaire qui professe un goût décidé pour l'élégance et la virtuosité du travail. Ces qualités, les Attiques les poussent à l'extrême ; ce type de la femme vêtue, ils arrivent à le traiter avec une recherche presque exagérée, avec un raffinement presque outré dans l'exécution. Aussi ne sommes-nous pas surpris de voir que, peu de temps avant 480, il se produit une sorte de réaction contre le maniérisme que l'école chiote a mis à la mode. Cette réaction se marque surtout dans le type du visage. Les traits deviennent plus sévères ; le sourire qui bridait les lèvres et accusait la saillie des pommettes, s'atténue et s'efface ; le visage prend une expression de gravité. On peut se rendre compte de cette évolution en comparant les deux têtes reproduites en héliogravure par notre planche VI. La première (fig. 1) [2] se rattache encore à la tradition chiote par le soin minutieux avec lequel est traitée la chevelure ; vous y retrouverez encore les pommettes saillantes, le menton aigu qui caractérisent l'ancien type ; mais

1. *Catalogue des figurines de terre cuite du musée du Louvre*, p. 132.

2. *Musées d'Athènes*, pl. XIII. Une tête d'Aphrodite, trouvée également sur l'Acropole, marque de nouveaux progrès dans le sens de cette évolution. Lechat, *Revue arch.*, 1889, t. XIV, p. 396, pl. XXIII.

déjà l'obliquité des yeux est moins accusée, et le sourire plus discret. Le charmant buste reproduit sur la même planche (fig. 2)[1] nous montre un progrès de plus. Il appartenait à une statue dont la base a été retrouvée; la dédicace nous apprend que c'était un ex-voto dédié à Athéna par un personnage nommé Euthydikos, fils de Thaliarchos. C'est une des plus récentes de la série, et elle a été certainement exécutée fort peu de temps avant 480. Si les fouilles nous l'avaient livrée intacte, elle serait déjà populaire, et compterait parmi les œuvres antiques dont les moulages, les réductions, sont répandus partout. Ce qui en reste est bien fait pour augmenter nos regrets. La partie inférieure, seule conservée avec le buste, est un remarquable exemple du soin avec lequel des maîtres archaïques traitaient les extrémités. Rien de fin, de délicat, comme ces pieds mignons, dont les phalanges grêles, allongées et menues, la forme pure et un peu maigre donnent la sensation de je ne sais quelle grâce aristocratique. La tête surtout est un chef-d'œuvre d'élégance sévère. Ce qu'il y avait encore d'anguleux et de sec dans le visage des autres statues a disparu ici, avec l'obliquité des yeux et la saillie exagérée des pommettes. La chevelure est aussi plus simple, et encadre de ses bandeaux ondés un front petit et droit, des joues aux contours pleins et fermes. En examinant ce buste avec toute l'attention qu'il commande, on est frappé, au premier abord, de l'expression un peu boudeuse de la bouche : les lèvres, légèrement portées en avant, semblent faire la moue. On s'explique bien vite cette particularité. Le sculpteur a voulu rompre avec la tradition du sourire conventionnel; il a abaissé, au lieu de les relever, les coins de la bouche, et avec une gaucherie charmante, il n'a réussi qu'à donner au bas du visage une sévérité un peu dédaigneuse. Encore quelques essais, et il aura résolu le problème. A vrai dire, entre cette tête et les plus belles œuvres attiques du cinquième siècle, il n'y a plus que des nuances. Tous les caractères essentiels du grand style s'y trouvent déjà, et l'on peut pressentir que, quarante ans plus tard, sans s'écarter beaucoup des mêmes données, Phidias réalisera dans son Athéna Parthénos le type achevé de la jeune fille athénienne.

1. *Musées d'Athènes*, pl. XIV. Cf. Winter, *Jahrbuch des arch. Inst.*, II, 1887, p. 219.



Est-ce là un fait isolé ? Ou bien, entre les années 500 et 480, l'art attique subit-il un nouveau courant d'influences, dont l'origine doit être cherchée dans le Péloponnèse? Est-ce l'école représentée par Agélaïdas qui fraie la voie nouvelle où s'engagent les sculpteurs d'Athènes? Nous le croyons volontiers. L'hypothèse prendra plus de force encore si nous constatons la même évolution dans les statues du type viril. On pourra considérer comme démontré un fait qui prend une grande importance pour l'histoire de l'art attique, à savoir l'élimination graduelle des influences chiotes, que remplacent celles de l'école argivo-sicyonienne.

§ 3. — LE TYPE VIRIL.

Nous ne possédons aucune statue virile intacte appartenant à l'époque des Pisistratides. Les fouilles de l'Acropole n'ont guère livré que des fragments, ou des statuettes plus petites que nature. On peut cependant affirmer que dans ce peuple de statues consacrées autour du temple d'Athéna, les figures viriles trouvaient aussi leur place. Pieux donateurs, magistrats ou fonctionnaires religieux, vainqueurs aux Panathénées, combien d'Athéniens pouvaient dédier à la déesse leur propre image! Le musée de l'Acropole possède une statuette depuis longtemps connue, représentant un greffier ou un trésorier des richesses sacrées dans l'exercice de ses fonctions[1]. Assis sur un siège carré, les jambes rassemblées, il tient ouverte sur ses genoux une tablette double, ou diptyque (δίπτυχον δελτίον) ; la main droite tenait le style de métal ou le roseau à écrire. A voir son attitude respectueuse et compassée, on songe à ces scribes égyptiens que les artistes de la vallée du Nil représentent prêts à écrire sous la dictée du maître ; et d'ailleurs le modelé très simplifié, le caractère un peu égyptisant du style, attestent que les influences de l'art saïte ont

1. *Mittheil. Athen*, 1881, pl. VI, 2. Cf. même planche, fig. 1, un autre fragment d'une statue du même type avec des traces de polychromie. Une statue mutilée, où certains savants ont voulu reconnaître une femme, est sans doute celle d'un homme assis, vêtu du chiton ionien. Otto Jahn. *De antiquiss. Minervae simulacris atticis.*, pl. I, 4. Le Bas-Reinach, *Voyage arch., Mon. fig.*, pl. 3, 1.

pénétré jusqu'en Attique[1]. Le type du cavalier est représenté au musée de l'Acropole par plusieurs statues mutilées[2]. Une des plus élégantes est celle dont nous donnons un dessin (fig. 180). Un jeune cavalier, chaussé de sandales, monte avec aisance un cheval qu'à ses formes fines on reconnaît pour un cheval de course ; c'est quelque jeune vainqueur aux courses des enfants (παῖς κελητίζων), qui a peut-être concouru aux Panathénées. D'une autre statue équestre, il ne reste que le buste du cheval (fig. 181) ; mais ce morceau est digne d'attention. Il n'y a guère d'autre trace d'archaïsme que la forme de la crinière, coupée en brosse, peinte en bleu, et dont la tranche supérieure est évidée par une cannelure en biseau, revêtue d'un ton rouge; mais comme la tête est déjà vivante, et avec quelle vérité elle se redresse sous l'action du mors! Au reste, le réalisme des animaliers archaïques ne doit pas nous surprendre; dans cet ordre de sujets, l'étude de la nature n'est entravée par aucune convention, et nous savons avec quel art les peintres de vases contemporains des Pisistratides savent traiter le type du cheval[3]. Nous ne pouvons que signaler une curieuse statue représentant un personnage à cheval, en costume asiatique, statue par malheur très mutilée, mais remarquable par le luxe de couleurs dont elle était

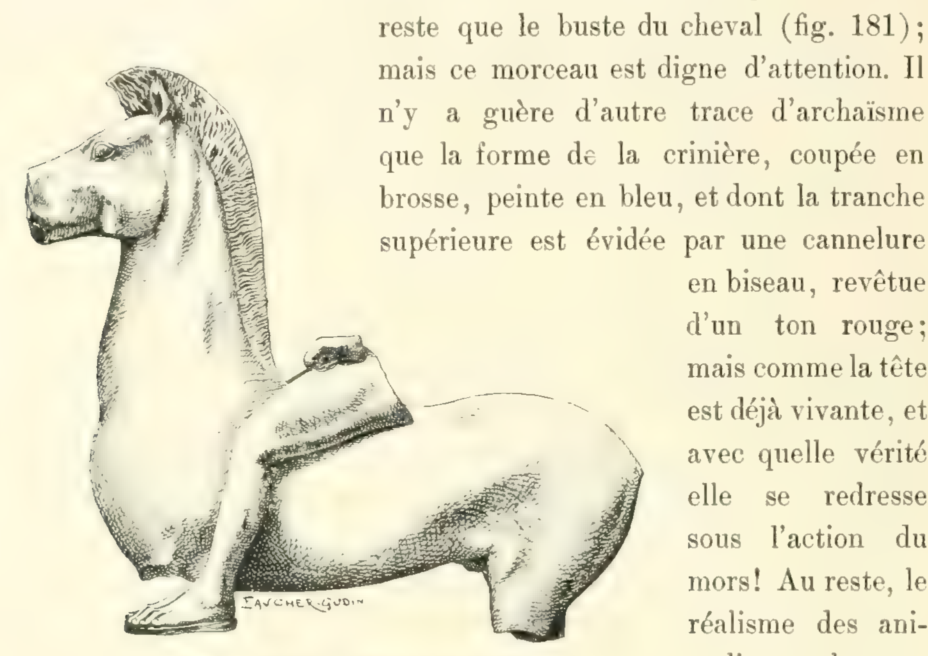


Fig. 180. — Cavalier. (Musée de l'Acropole.)

1. Les rapports de l'Attique avec l'Égypte, au sixième siècle, sont bien connus pour l'art industriel. On a souvent signalé le nom égyptien du potier Amasis; un autre peintre de vases, Nicosthènes, est peut-être originaire de Naucratis.

2. Ἐφημ. ἀρχ., 1887, p. 40, pl. 2. *Musées d'Athènes*, pl. XII.

3. Voir par exemple le beau fragment d'un vase de Néarchos, représentant Achille près de son char. Benndorf, *Griech. und sicilische Vasenbilder*, pl. XIII.

revêtue. La tunique ornée d'une grecque oblique et de palmettes, le pantalon collant à la mode orientale, couvert de losanges rouges et bleus, témoignent d'une application très large et exceptionnelle de la polychromie. Mais là n'est pas le seul intérêt de ce marbre auquel il est permis d'attribuer une réelle valeur historique. Dans ce cavalier aux vêtements bariolés, chaussé de hautes bottines en cuir rouge, on est fondé à reconnaître un de ces archers à cheval qui faisaient partie de l'armée de Darius; et pour expliquer qu'un Athénien ait dédié à la déesse de l'Acropole l'image d'un Perse, comment ne pas songer à un monument de victoire, consacré au lendemain du grand triomphe de Marathon[1]? A voir avec quel acharnement les soldats de Xerxès mirent en pièces la statue, quelques années plus tard, on peut croire qu'ils ne s'y trompèrent pas. Détruit dans l'invasion de 480, l'ex-voto de Marathon resplendit bien peu de temps au grand jour avec sa brillante polychromie.



FIG. 181. — Buste de cheval. (Musée de l'Acropole.)

A défaut de statues intactes, une série de têtes viriles nous met sous les yeux un développement de style parallèle à celui que nous avons constaté en étudiant le type féminin. Cette série s'échelonne en effet entre les années 550 et 480[2]. Comme il est naturel, les plus anciennes de ces têtes nous montrent encore, à certains égards, les

1. Cette identification a été proposée par M. Studniczka, avec des arguments très convaincants. *Jahrbuch des arch. Inst.*, VI, 1891, p. 239.

2. Voir, pour l'étude de cette série, Furtwaengler, *Collection Sabouroff*, introduction, p. 5. Winter, *Mittheil. Athen*, XII, 1887, p. 118.

procédés techniques et les principes de style familiers à la vieille sculpture attique. Une petite tête en marbre appartenant au Louvre provient, à en juger par les fragments trouvés en même temps, d'une statue virile du type primitif; le personnage était représenté debout dans l'attitude de l'Apollon de Théra[1]. Or, la technique rappelle encore, à bien des égards, celle de la tête du *Moschophore*. La calotte du crâne est lisse, traitée avec cette exécution sommaire que dissimule la polychromie; les boucles qui tombent le long du cou sont découpées en petits carrés; nous sommes encore au début du travail du marbre. Le progrès s'accuse déjà, très apparent, dans une tête virile qui fait partie de la collection Rampin à Paris (fig. 182)[2]. Sans doute le type général n'a pas changé; comme dans le marbre du Louvre, les lèvres sont bridées et souriantes, les yeux fendus en amande, et le globe, un peu aplati, s'enchâsse entre des paupières minces, à arêtes vives. Les oreilles trahissent l'inexpérience de l'artiste en face de la nature; elles sont, dit justement O. Rayet, « placées trop haut, collées contre le crâne, et comme parcheminées ». Ajoutez encore que la structure solide de la tête, la coupe de la barbe soigneusement rasée sur la lèvre supérieure, la forme de la



Fig. 182. — Tête virile en marbre. Collection Rampin, à Paris.

1. Voir notre article, *Gazette arch.*, 1887, pp. 88-93, pl. 11.
2. Albert Dumont, *Monuments grecs*, 1878, pl. I. O. Rayet, *Monuments de l'art antique*, I, pl. 18.

coiffure contribuent à souligner les analogies avec le type du *Moschophore*. Mais les différences éclatent, si l'on envisage l'exécution. C'est une merveille de coquetterie que le rendu de cette chevelure frisée sur le front en boucles symétriques dont l'extrémité se recourbe et s'arrondit en rosette; et le travail de la barbe est tellement serré, qu'il donne l'impression d'une sorte de grénetis. Évidemment l'artiste possède à fond la technique du marbre; il y déploie cette virtuosité, ce raffinement, auquel les statues féminines nous ont habitués. On peut même citer telle de ces statues, celle que reproduit notre planche I, où le même arrangement de coiffure se répète dans les moindres détails. Nous sommes donc fondé à placer la tête Rampin dans la période où les influences de l'école de Chios sont toutes-puissantes à Athènes, c'est-à-dire vers 520. Quant à identifier notre personnage, il n'y faut pas songer. La couronne de chêne dont sa tête est ceinte fait-elle allusion à une victoire athlétique, ou à quelque ambassade religieuse? Nous l'ignorons. Notons cependant que si l'on en juge par la flexion du cou, l'attitude était déjà empreinte d'une certaine liberté. Le personnage regardait le spectateur; son corps était placé de profil ou de trois-quarts.



Fig. 183. — Tête d'athlète en marbre. Collection Jakobsen, à Copenhague.

Une tête en marbre de la collection Jakobsen, à Copenhague, marque une nouvelle étape (fig. 183) [1]. Son premier possesseur, O.

1 O. Rayet, *Monuments grecs*, 1877, pl. I. *Études d'archéologie et d'art*, p. 1-8.

Rayet, en a fait ressortir tous les traits caractéristiques : l'arcade sourcilière très relevée, les yeux gros et obliquement posés, les pommettes saillantes, la bouche découpée avec un singulier accent de fermeté, enfin les oreilles déformées, tuméfiées comme à coups



FIG. 184. — Tête de jeune homme. (Musée de l'Acropole.)

de poing, et qui semblent dénoncer un athlète. Le visage respire l'énergie, et l'artiste a certainement copié sur nature cette tête à l'expression un peu brutale. Mais le progrès se fait sentir dans le fini du modelé, très poussé et très caressé, dans la justesse d'observation que dénote le travail de l'oreille ; la chevelure est aussi traitée plus simplement, avec des procédés qui trahissent des modèles en bronze. Si l'on rapproche de la tête Jakobsen une tête du

musée de Berlin [1] et une petite tête du Louvre achetée à Fauvel [2], remarquables toutes deux par le travail des cheveux et de la barbe sommairement dégrossis à la pointe, on constitue un groupe un peu plus récent que les marbres signalés plus haut.

Jusqu'ici nous suivons assez nettement, à travers des progrès de la technique, le même filon d'art. Mais voici que le vieux type attique se modifie et devient à la fois plus régulier et plus sévère. Nous trouvons un témoignage frappant de cette évolution dans une charmante tête de jeune homme, trouvée sur l'Acropole en 1887 (fig. 184) [3]. C'est assurément la plus récente de la série, et la fraîcheur qu'avait conservée la polychromie semble attester qu'elle n'avait pas longtemps subi l'action de l'air. Au moment de la découverte, la chevelure portait les traces d'un ton jaune d'ocre, imitant conventionnellement la couleur blonde; les lèvres étaient rouges, et le globe des yeux jaunâtre, avec des traits bruns cernant le rebord des paupières. On ne se trompe guère, croyons-nous, en plaçant l'exécution de cette tête peu de temps avant 480. Or, au premier coup d'œil, on note dans la coiffure et dans le type du visage des caractères nouveaux. Cette disposition des deux tresses qui partent de la nuque, s'enroulent autour du crâne, et se rejoignent par devant, dissimulées en partie sous une frange de cheveux, nous ne l'avions pas encore vue dans les têtes les plus archaïques. C'est sans aucun doute le genre de coiffure appelée *krobylos,* dont la mode commence à prévaloir au début du cinquième siècle, et que conservaient encore, au temps de Thucydide, les vieillards restés fidèles aux anciens usages [4]. Quant au type du visage, quel progrès n'accuse-t-il pas sur celui des têtes précédentes! Plus de sourire conventionnel, plus de saillie exagérée des yeux. Les traits

1. Furtwaengler, *Collection Sabouroff,* I, pl. III-IV. *Beschreibung der antiken Skulpturen zu Berlin,* nº 308.

2. Jai publie cette tête dans les *Monuments grecs de l'Association des Études grecques,* nº 17-18. 1889-1890, p. 35.

3. Ἐφημ. ἀρχ. 1888, pl. 2. Cf. *Journal of Hell. Studies,* IX, 1888. p. 123 fig. 3. art. de Mrs. Jane Harrison. Cf. Wolters. *Mittheil. Athen,* XII. p. 266. Studniczka, *ibid.* XII, p. 374.

4. Voir sur le crobyle, Helbig, *Commentationes philologae in honorem Th. Mommseni,* 1877. p. 616. 627. Th. Schreiber, *Der altattische Krobylos. Mittheil. Athen,* VIII, 1883, p. 246; IX, 1884, p. 232, 299; E. Pottier, *Dict. des Ant. grecques et romaines* de Saglio.

réguliers et purs, le nez droit, la bouche sévère avec la lèvre inférieure un peu saillante, composent un visage juvénile dont le charme grave nous repose de l'éternel sourire des figures archaïques. Nous connaissons déjà ces caractères; nous les avons notés dans la belle tête féminine appartenant à l'ex-voto d'Euthydikos (planche V, fig. 2); ces deux œuvres charmantes sont sœurs par la pureté du type, par la grâce robuste et saine dont elles sont empreintes; nous sommes donc arrivés au même terme, en suivant deux séries parallèles. D'autres monuments nous apprennent encore que ces similitudes ne sont pas fortuites. A une époque très voisine des guerres médiques les peintres de vases adoptent ce même type avec empressement. Un des maîtres de la peinture céramique, Euphronios, le traite avec prédilection. Il prête les mêmes traits à Orphée, sur une superbe coupe à fond blanc dont les fragments ont été trouvés à l'Acropole [1]; à Achille, sur une coupe polychrome du musée de Berlin [2]. Or, comme Euphronios commence avant la seconde guerre persique sa période de production [3], il est le contemporain du sculpteur auquel nous devons cette belle tête juvénile.

D'où vient donc ce courant d'influences qui modifie si profondément le style de la sculpture attique? Où chercher l'origine de ce type, que nous retrouverons, à peine modifié, dans l'Apollon du fronton occidental d'Olympie [4]? Pour résoudre le problème, il faut, croyons-nous, se reporter à la tête de bronze où nous avons reconnu une œuvre argivo-sicyonienne [5]. C'est bien là comme un prototype, plus sévère encore et plus énergique, du marbre athénien; c'est bien dans le Péloponnèse qu'il faut placer l'école dont l'action se fait sentir jusqu'en Attique [6]. S'il en est ainsi, on pourra souscrire aux conclusions suivantes. Au début du cinquième siècle, les Attiques ont tiré de la tradition chiote tout ce qu'elle contenait;

1. *Journal of Hell. Studies*, IX, 1888, pl. VI.

2. Klein, *Euphronios*, p. 241.

3. Une inscription avec le nom d'Euphronios a été trouvée dans les fouilles de l'Acropole. *Jahrbuch d. arch. Inst.*, II, 1887, p. 144.

4. Voir sur cette question, Botho Graef, *Mittheil. Athen*, 1890, p. 15 et suivantes.

5. *Musées d'Athènes*, pl. XVI. C'est celle que reproduit notre figure 163, page 323.

6. M. Furtwaengler va plus loin et reconnait une œuvre véritablement argienne dans la tête de marbre d'Athènes. 50e *Winckelmannsfestprogramm*, p. 151.

ils en ont épuisé les ressources, jusqu'à tomber dans une sorte de maniérisme. Il est temps pour eux de suivre une direction plus sévère, de se tourner vers la grande école d'Argos, à laquelle le nom d'Agélaïdas donne un si vif éclat. Les marbres de l'Acropole nous apprennent que cette évolution s'accomplit, que l'influence de l'Ionie cède le pas à celle du Péloponnèse, et que les Attiques s'initient à un style moins recherché et plus large. Ainsi, nous voyons déjà se dessiner le mouvement qui entraînera bientôt vers l'Argolide Myron et Phidias; l'histoire de l'art attique s'éclaire d'un jour tout nouveau, et nous sommes conduits, sans transition brusque, jusqu'au seuil de la grande époque.

§ 1. — LES MAITRES DE L'ARCHAISME ATTIQUE.

Les marbres que nous avons passés en revue sont des œuvres anonymes. D'autre part, les sculpteurs dont nous avons relevé les noms, Événor, Épistémon, Kallonidès, Euthyklès, restent pour nous des inconnus. Un seul fait exception, Anténor. Nous avons la bonne fortune de posséder une œuvre authentique du maître athénien, et de pouvoir apprécier avec certitude son style et sa manière. Une base d'ex-voto, trouvée dans les fouilles de l'Acropole, porte l'inscription suivante : « Néarchos le potier a consacré à Athéna comme prémices de ses travaux; Anténor, fils d'Eumarès, a fait la statue (fig. 185) [1]. » Cet Eumarès, père du sculpteur, est le peintre athénien auquel Pline attribue l'honneur d'avoir le premier distingué

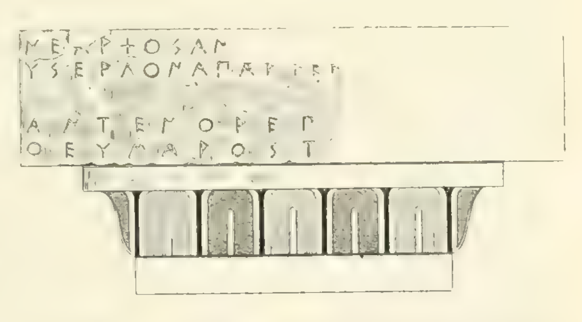


FIG. 185. — Base de statue avec la signature d'Anténor. (Musée de l'Acropole.)

1. Νέαρχος ἀνέ[θηκεν ὁ κεραμε]ὺς ἔργων ἀπαρχὴν [τἀθηναίᾳ. Ἀντήνωρ ἐπ[οίησεν] ὁ Εὐμάρους τ[ὸ ἄγαλμα. La base a été publiée par M. Cavvadias, Ἐφημ. ἀρχ., 1886, p. 81, pl. 6, nº 1. Cf. *Corpus inscr. atticarum,* IV, suppl., nº 373.



FIG. 186. — Statue féminine, faite par Anténor.
(Musée de l'Acropole.)

dans la peinture les personnages de sexes différents[1]; c'est un de ces artistes primitifs qui vivaient dans la première moitié du sixième siècle, dont l'art se bornait à retracer, sur les murs d'un temple, de longues files de personnages gauchement figurés de profil, et dont les anciens vases attiques, comme le célèbre vase François, nous font connaître le style encore rigide. Son fils appartient à une génération déjà plus avancée; il est le contemporain des sculpteurs qui travaillent sous les Pisistratides, et l'on peut prévoir que l'ex-voto exécuté par lui pour le potier Néarchos diffère peu des statues féminines découvertes dans les fouilles. Cette hypothèse est devenue une

1. Pline, *Nat. Hist.*, 35, 56. Voir P. Girard, *la Peinture antique*, p. 137.

certitude, grâce aux ingénieuses recherches de M. Studniczka [1]. On peut aujourd'hui voir au musée de l'Acropole, restituée sur sa base, la statue d'Anténor (fig. 186) [2] : elle est bien la sœur de ces femmes que nous avons vues, parées du costume ionien, immobiles dans leur attitude d'adorantes; elle reproduit ce type immuable dont nous avons reconnu l'origine insulaire. C'est toutefois une des plus remarquables de la série, par ses grandes dimensions, par le détail de la polychromie, et par une particularité de technique digne d'attention; au lieu d'être sculpté dans le marbre et peint comme d'habitude, le globe des yeux était formé d'une pâte vitreuse, et enchâssé dans une coque de bronze dont les bords barbelés imitaient la frange des cils. Au point de vue du style, la statue ne trahit pas les raffinements d'exécution que nous avons notés dans plusieurs de ses pareilles. Le travail de la chevelure, avec ses boucles étagées sur le fond, et ses tresses tombantes gaufrées de rainures transversales, reste en somme assez simple. L'aspect d'ensemble est robuste, les formes ont plus de plénitude que de sveltesse. On est tenté de croire qu'à la date où se place cette œuvre, vers 530 environ [3], Anténor se souvient encore des traditions de la vieille sculpture attique, et n'a pas subi l'influence du maniérisme qui apparaît dans des statues plus récentes [4]. Nous attribuerions volontiers cette statue à la première période d'activité du maître athénien.

L'œuvre capitale d'Anténor est le groupe de bronze exécuté au lendemain de la chute des Pisistratides, et représentant les deux meurtriers d'Hipparque. Faut-il rappeler quels souvenirs glorifiait ce groupe, le plus ancien exemple de statues honorifiques consacrées par l'État? On connaît, par le récit de Thucydide [5] le dramatique épisode

1. Studniczka, *Jahrbuch des arch. Inst.*, II, 1887, pp. 133-168.

2. La partie supérieure a été reproduite dans *les Musées d'Athènes*, pl. 16. Cf. Brunn, *Denkmaeler*, n° 22. La statue restaurée avec sa base et publiée dans les *Antike Denkmaeler des arch. Inst.*, I, pl. 53 avec un article de M. P. Wolters, p. 42-44. L'appartenance de la base à la statue a été mise en doute sans raisons plausibles. Voir E. A. Gardner, *Journal of Hellen. Stud.*, X, p. 278; XI, p. 215. Les objections de M. Gardner ont été réfutées par M. Heberdey, *Mittheil. Athen*, XV, p. 126.

3. On sait que l'auteur de l'ex-voto, Néarchos, nous est connu par un beau fragment de vase. Il peint encore à figures noires, et paraît appartenir au groupe le plus ancien des céramistes contemporains des Pisistratides : Dumont et Chaplain, *les Céramiques de la Grèce propre*, I, p. 343.

4. Cf. les remarques de M. Botho Graef, *Mittheil. Athen*, XV, p. 1 et suivantes.

5. Thucydide, VI, 54.

qui ensanglanta les Panathénées de l'année 514. Insulté par Hipparque dans l'honneur de sa famille, un jeune noble athénien, Harmodios, complote avec son ami Aristogiton la mort des fils de Pisistrate. Le jour des grandes Panathénées, au milieu des apprêts de la fête, les deux amis cachant « l'épée dans le rameau de myrte », suivant l'expression de la chanson populaire, rejoignent Hipparque près du Léocorion et le percent de coups. Harmodios est tué par les gardes du tyran, et Aristogiton mis à la torture par l'ordre d'Hippias. Le premier témoignage du culte fervent voué par la démocratie athénienne à la mémoire des deux meurtriers est la consécration de l'œuvre d'Anténor. Exécuté peu de temps après 510, le groupe de bronze des deux *Tyrannoctones* fut érigé à l'extrémité sud de l'Agora, sur une place appelée l'*Orchestra*, tout près du chemin qui montait de l'Agora à l'Acropole[1]. Il n'y resta pas longtemps. En 480, après le sac d'Athènes, Xerxès l'emporta à Ecbatane, et c'est seulement deux siècles plus tard, après 280, qu'Antiochus, fils de Séleucus, rendit aux Athéniens le monument qui avait consacré l'avènement de la démocratie [2]. Toutefois, l'*Orchestra* n'était pas restée vide. Dès l'année 477, deux sculpteurs, Kritios et Nésiotès, avaient été chargés de remplacer par de nouvelles statues le groupe enlevé par les Perses.



Fig. 187. — Le groupe des Tyrannoctones, sur un tétradrachme d'Athènes.

Une série de monuments, dont plusieurs ont un caractère officiel, nous font connaître les lignes générales du groupe d'Anténor. Sur une amphore panathénaïque, datant sans doute de l'époque où il fut rendu aux Athéniens, le peintre en a fait l'épisème du bouclier d'Athéna [3]. Il figure dans le champ de plusieurs tétradrachmes attiques, portant les noms des magistrats monétaires Mentor et Moschion (fig.

1. Sur l'emplacement du groupe des *Tyrannoctones*, voir Koehler, *Hermes*, VI, p. 100 ; Curt Wachsmuth, *Die Stadt Athen im Alterthum*, I, p. 392.

2. Il y a dans les auteurs anciens des versions très différentes sur la date et l'auteur de cette restitution. Valère Maxime l'attribue à Séleucus (II, 10) ; Arrien à Alexandre (*Anabase*, III, 16, 7) ; Pausanias à Antiochus (I, 8, 5). M. de Witte a démontré que Pausanias est dans le vrai. *Annali dell' Inst.*, 1877, p. 329.

3. *Mon. inediti*, X. pl. 48 d. Le meurtre d'Hipparque est encore figuré sur d'autres vases. Cf. Petersen, *Arch. Mittheil. aus Œsterreich,* III, pl. 6, 1. *Arch. Zeitung* 1889, pl. 12.

187)[1]; il est reproduit sur des jetons de plomb frappés au nom de l'État[2]. Enfin, un bas-relief, décorant un siège de marbre trouvé sur l'emplacement de l'ancien Prytanée, nous montre encore les deux *Tyrannoctones* s'avançant d'un pas rapide, le plus âgé armé d'une courte épée et étendant le bras gauche couvert d'une chlamyde, le plus jeune levant son épée (fig. 188)[3].

Deux statues en marbre du musée de Naples, appartenant autrefois à la collection Farnèse, nous offrent une réplique fidèle du groupe des *Tyrannoctones* (fig. 189)[4]. La figure de gauche est celle d'Aristogiton, à laquelle une restauration malheureuse a attribué une tête antique d'un style beaucoup plus récent et d'un type d'ailleurs trop juvénile, car le bas-relief d'Athènes nous apprend que dans l'original Aristogiton était barbu. De même, il faut supprimer l'épée placée dans la main gauche, et la remplacer par le fourreau du glaive très court dont le héros est armé. On comprend dès lors son geste; il s'avance prêt à l'attaque et à la parade, l'épée à la main, mais couvrant son flanc gauche avec la gaîne de son arme et la chlamyde jetée sur son bras. Le bas-relief d'Athènes nous aide également à restituer le geste



FIG. 188. — Le groupe des Tyrannoctones. Relief décorant un siège de marbre, trouvé à Athènes.

1. Beulé, *Monnaies d'Athènes*, p. 335. Harmodios est figuré seul sur d'autres tétradrachmes attiques. Koehler, *Numism. Zeitschrift*, 1885, p. 103.

2. *Arch. Zeitung*, 1870, pl. 24, 1. Petersen, *ouv. cité*, pl. 6, 2. Engel, *Bull. de corresp. hellén.*, 1884, pl. III, nos 71-72.

3. Stackelberg, *Graeber der Hellenen*, p. 33. Michaelis, *Journal of Hellenic Studies*, V, 1884, p. 146, pl. XLVIII. Ce bas-relief est conservé aujourd'hui en Angleterre, à Broom-Hall, comté de Fife.

4. *Museo Borbonico*, VIII, pl. 7, 8. Clarac, V, pl. 869, 2202 : 870, 2203 A. Cf. pour la bibliographie, Friederichs-Wolters, *Gipsabgüsse*, n° 124. M. Benndorf a proposé de reconnaître une autre réplique dans deux statues du Jardin Boboli, à Florence. *Annali*, 1867, p. 304, *Mon. inediti*, VIII, pl. 46.

d'Harmodios. Le jeune homme brandit une longue épée, pour asséner à son adversaire un vigoureux coup de taille ; on voit encore sur la poitrine la trace du baudrier de bronze qui soutenait le fourreau. Dégagées des restaurations modernes qui en faussent le style [1], débarrassées des troncs d'arbre de soutien ajoutés par le copiste romain, les statues de Naples nous mettent sous les yeux un groupe d'une allure énergique, mais encore empreint d'une certaine raideur archaïque. Les deux figures sont mieux faites pour être vues de profil que pour se présenter de face, et le parallélisme presque absolu dans le mouvement trahit encore quelque inexpérience : c'est avec une symétrie presque rigide que les meurtriers prennent leur posture d'attaque, comme deux tireurs à la salle d'armes. Toutefois, observant une loi chère à l'art grec, le sculpteur a contrarié dans les deux figures le mouvement de la marche ; l'une avance la jambe droite, l'autre la jambe gauche. On ne saurait d'ailleurs contester la puissance et la vie qui respirent dans ce groupe ; les torses, au ventre plat, à la poitrine bombée et saillante, sont modelés avec une singulière vigueur, et l'on est surtout frappé de l'élan que l'artiste a su donner à ses figures. A travers le travail du copiste, on entrevoit une œuvre robuste où perce l'inspiration, comme si l'artiste, transporté par son sujet, l'avait conçue dans une heure d'enthousiasme et de généreuse exaltation.

A quel maître devons-nous faire honneur de ces qualités ? Est-ce le groupe d'Anténor, ou celui de Kritios et Nésiotès que reproduisent les statues de Naples ? La question reste controversée, et le problème est d'autant plus ardu que les deux artistes avaient sans aucun doute suivi de très près l'œuvre de leur devancier. Avant les fouilles de l'Acropole, l'opinion courante attribuait volontiers à Kritios et à Nésiotès l'original du groupe napolitain [2]. Aujourd'hui que nous possédons une œuvre authentique d'Anténor, il y a de fortes présomptions en sa faveur [3]. Est-il donc impossible que l'auteur de la statue féminine de

1. Dans la figure de gauche, la main gauche et le bras droit sont modernes. Dans celle de droite, les deux bras, la jambe droite depuis la hanche, la jambe gauche depuis le genou sont également des restaurations.

2. Overbeck, *Griech. Plastik*, I, 3e éd., p. 118. Cette thèse a été reprise récemment, avec de nouveaux arguments, par M. Botho Graef, *Mittheil. Athen.* XV, 1890, p. 1 et suivantes.

3. M. Studniczka a donné de très bonnes raisons pour restituer à Anténor l'original du groupe de Naples. *Jahrbuch des arch. Inst.*, II, 1887, p. 141.



FIG. 189. — Aristogiton et Harmodios, statues en marbre. (Musée de Naples.)

l'Acropole ait, dans toute la maturité de son talent, exécuté cette œuvre dont la copie romaine n'a pu qu'atténuer l'archaïsme? Oublierons-nous que le groupe était en bronze, et qu'en s'initiant à cette technique dans quelque atelier d'Égine ou du Péloponnèse, Anténor a pu y prendre également cette science de l'anatomie si apparente dans les statues de Naples? Au reste, il importe surtout de considérer le morceau où le caractère de l'original semble avoir été le mieux respecté ; nous voulons parler de la tête d'Harmodios (fig. 190) [1]. Or cette tête massive, au front bas, au menton osseux et fort, garde une singulière saveur archaïque; et, chose curieuse, le travail des cheveux détaillés par boucles, se retrouve presque identique dans la statue féminine d'Anténor. Il nous paraît donc fort vraisemblable de songer au vieux maître athénien, et d'admettre que le copiste romain s'est adressé non pas au groupe le plus récent, mais à celui que recommandait, aux yeux des amateurs d'art, le double prestige d'une plus haute antiquité et d'un exil en Perse.

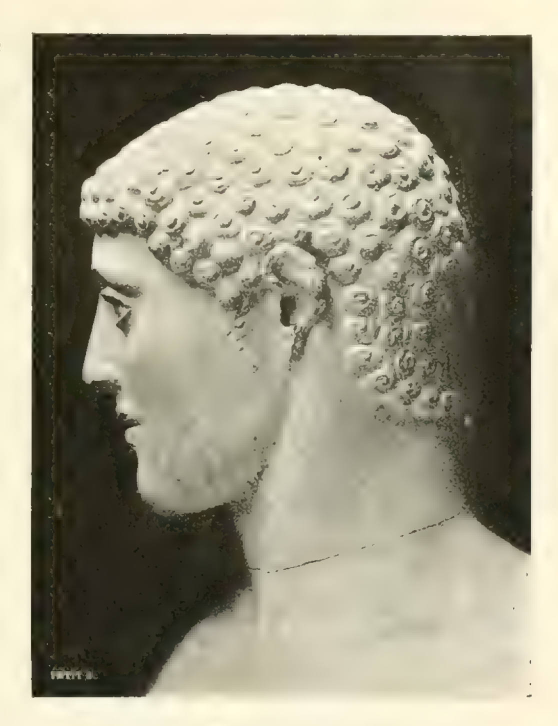


FIG. 190. — Tête de la statue d'Harmodios. (Musée de Naples.)

Il est d'ailleurs intéressant de rapprocher du groupe napolitain une statue trouvée en deux fois sur l'Acropole, et qui est certainement antérieure aux guerres médiques (fig. 191) [2]. C'est une statue de jeune

1. Cette tête a déjà été reproduite isolément, *Annali dell' Inst.*, 1874, pl. G. *Jahrbuch*, 1887, pl. 10. 2.

2. Le torse a été publié avec une tête qui ne lui appartient pas dans les *Mittheil. Athen.* V, 1880, pl. I. Cf. p. 20 et suiv. article de Furtwaengler. La tête a été retrouvée dans les fouilles de l'Acropole. Ἐφημ. ἀρχ., 1888, pl. 3.

homme, dont le modelé excellent, l'attitude déjà souple attestent les progrès réalisés par l'art attique dans cette période où les influences péloponnésiennes ont commencé à se manifester. La tête offre un type analogue à celui de l'Harmodios de Naples (fig. 192) : c'est le même menton plein, le même front bas; mais l'agencement de la chevelure, enroulée autour d'un cercle de métal, nous ramène à des modèles que nous connaissons déjà, à cette tête de bronze péloponnésienne, que nous avons plusieurs fois prise pour terme de comparaison. La statue est évidemment l'œuvre d'un artiste plus jeune qu'Anténor [1]. Mais si, avant 480, l'art attique est assez avancé pour produire de telles œuvres, on hésitera moins à reconnaître la main d'Anténor dans le groupe, encore si archaïque de facture, dont les statues de Naples nous ont conservé la copie.



FIG. 191. — Statue de jeune homme. (Musée de l'Acropole.)

A côté de l'auteur des *Tyrannoctones*, les sources littéraires citent encore un de ses contemporains, Amphikratès. L'œuvre capitale de ce dernier se rattachait également aux souvenirs de la chute de la tyrannie. On voyait de lui, à l'entrée de l'Acropole, une lionne de bronze, avec la langue coupée. Ce monument consacrait, par une sorte de jeu de mots, la mémoire d'une femme, Léaena, la maîtresse d'Aristogiton, qui avait héroïquement supporté la torture, et gardé le silence jusqu'à la mort [2]. Nous ne savons rien de plus sur les artistes de l'époque des Pisistratides. Faut-il s'en étonner? A vrai dire, tout ce passé lointain était pour les Athéniens comme enseveli sous les ruines de l'invasion persique. Les traditions littéraires ne

1. Signalons ici l'hypothèse de M. Furtwaengler, qui y voit une œuvre de Kritios. 50e *Programm zum Winckelmannsfeste*, p. 150.

2. Pausanias, I, 23, 2; Plutarque, *De garrulitate*, 8.

commencent guère qu'après les guerres médiques, et les artistes qui sont en activité à ce moment, Hégias, le maître de Phidias, Kritios et Nésiotès, appartiennent déjà à la période de transition.

§ 5. — LA SCULPTURE MONUMENTALE. — LES BAS-RELIEFS. — LA SCULPTURE FUNÉRAIRE.

Les travaux d'art entrepris par Pisistrate ont pour conséquence d'imprimer à la sculpture monumentale un vigoureux essor. On délaisse le tuf calcaire où les vieux sculpteurs attiques avaient taillé les premiers frontons, et quand il s'agit d'exécuter pour le grand temple d'Athéna les statues des frontons, on fait choix du beau marbre de Paros où la statuaire va désormais chercher ses matériaux. Les fouilles de 1882 nous ont livré les débris, malheureusement fort mutilés, d'une grande composition décorative qui occupait le fronton oriental du temple [1]. Les statues étaient en marbre, comme les cimaises qui encadraient le fronton. Plusieurs fragments de personnages virils, dans l'attitude du combat, un beau torse d'Athéna, auquel se rajuste exactement une tête découverte dans des fouilles antérieures, permettent de restituer une scène de Gigantomachie, traitée avec une verve et une liberté dont on a lieu d'être surpris si l'on songe à la composition rigide des frontons d'Égine. Le torse d'Athéna surtout est



FIG. 192. — Tête en marbre, détail de la statue précédente.

1. Studniczka, *Mittheil. Athen*, XI, 1886, p. 184-199. Voir, à la page 187 de cet article, la planche où sont groupés les fragments.

2. La tête d'Athéna, trouvée en 1863, a été publiée par M. Philios, Ἐφημ. ἀρχ., 1883, pl. 4, p. 94.

digne d'attention (fig. 193). La déesse porte le casque attique à timbre bas, cerné d'un bandeau percé de trous qui servaient à fixer une stéphané en bronze. Les longues boucles de sa chevelure flottent sur l'égide épaisse, couverte d'écailles rouges et bleues, et bordée de ser-



Fig. 193. — Torse d'Athéna. Fragment d'un fronton du vieux temple d'Athéna sur l'Acropole.

pents dont les anneaux forment comme un feston soigneusement ajouré. Athéna était représentée dans une pose de combat, la lance levée, et de la main gauche elle saisissait l'arme ou le cimier du casque de son adversaire. Avec son ovale très pur et un peu allongé, son sourire discret, cette tête est charmante, et empreinte d'un sentiment plus délicat que la plupart des têtes féminines de l'Acropole. L'œuvre date sans doute des dernières années du sixième siècle. Si les fonda-

tions et le gros œuvre de l'édifice sont contemporains de Pisistrate, la construction du temple a pu durer assez longtemps pour qu'on puisse placer l'achèvement des frontons après la chute de la tyrannie.

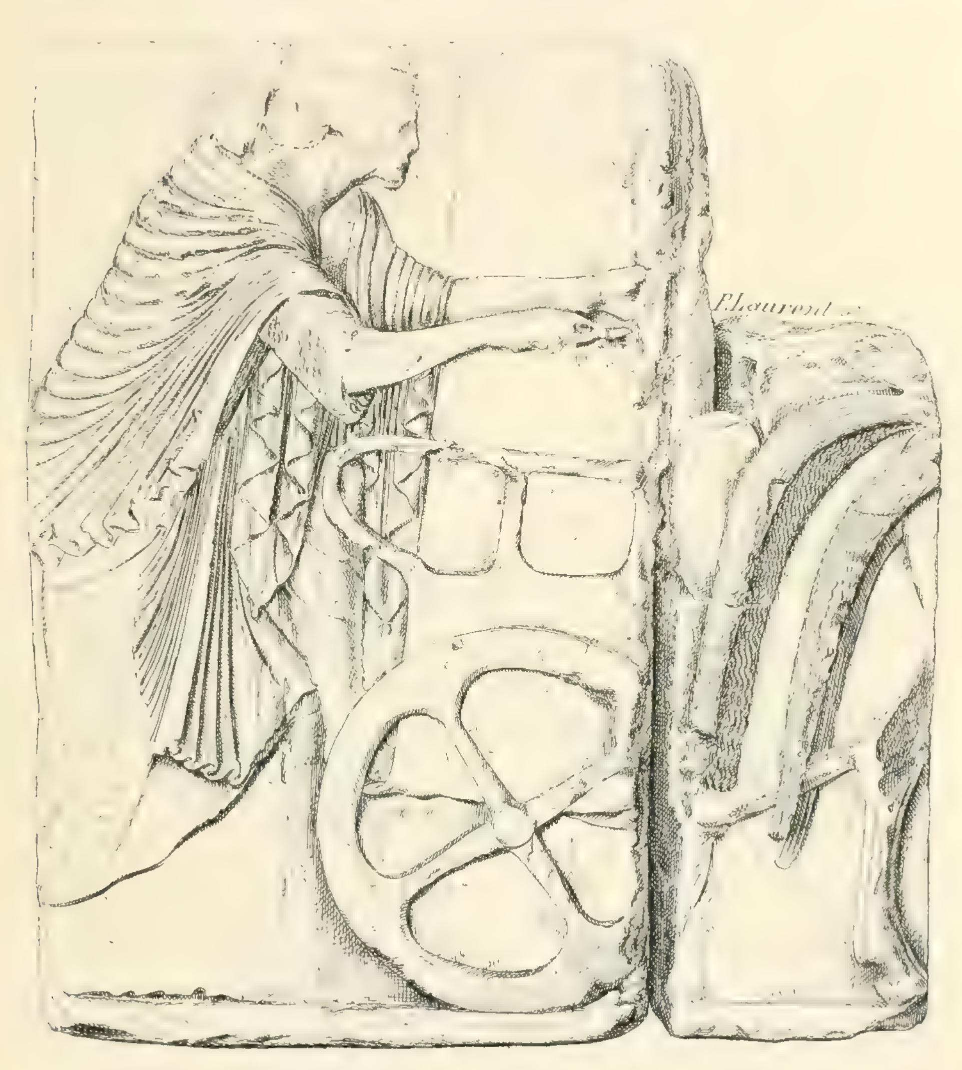


Fig. 194. — Déesse montant sur un char. Bas-relief du Musée de l'Acropole.

Dans la sculpture en bas-relief, les Attiques se rattachent manifestement à la tradition ionienne. Ils adoptent le principe que nous avons défini plus haut, en vertu duquel le bas-relief peu saillant, mais très poussé dans le détail, n'admet qu'un jeu très adouci d'ombre et de lumière, et, rehaussé par la polychromie, fait songer à une pein-

ture plutôt qu'à une sculpture en ronde bosse appliquée sur un fond. Un exemple très frappant de cette méthode, chère aux Attiques, est un bas-relief depuis longtemps connu, découvert au nord de l'Acropole (fig. 194)[1]. On a beaucoup discuté sur l'identification de ce personnage montant dans un char, et vêtu d'un costume où l'on peut reconnaître certaines pièces de l'ajustement féminin. Est-ce une déesse? Ou bien est-ce un jeune homme portant le long chiton ionien que



FIG. 195. — Personnage viril, coiffé du pétase. Bas-relief du Musée de l'Acropole.

revêtaient d'habitude les conducteurs de chars; et dans ce cas, devons-nous reconnaître ici un jeune vainqueur aux Panathénées[2] ? Nous inclinons vers la première hypothèse. Si l'arrangement de la chevelure, serrée en paquet, et retroussée sur la nuque par un lien, peut convenir à un personnage viril, nous savons, par les bas-reliefs du tombeau des Harpyes, que les femmes adoptaient parfois ce genre de coiffure; et d'ailleurs la manière de porter le

1. Le Bas et S. Reinach, *Voyage arch.*, pl. I, et p. 50 où est citée toute la bibliographie. Cf. Brunn. *Denkmaeler der gr. roem. Sculptur*, 40.

2. Purgold, Ἐφημ. ἀρχ., 1885, p. 251 ; Boetticher, *Die Akropolis*, p. 85-86.

manteau est tout à fait conforme aux habitudes féminines. Nous reconnaissons donc ici une déesse montant sur son char, sans pouvoir proposer d'attribution plus précise. Ce fragment appartient sans doute à une frise en bas-relief représentant une procession de dieux. Voici, en effet, sur une autre plaque de marbre provenant du même monument, un personnage viril auquel la vraisemblance permet d'attribuer le nom d'Hermès (fig. 195)[1]. Vêtu d'une tunique finement plissée, et coiffé du pétase, avec la chevelure serrée par un lien, le dieu s'avançait à pas rapides, précédant sans doute comme un héraut le cortège divin. Quel que soit le sujet, l'art attique nous a laissé peu de monuments d'une exécution plus achevée que ces deux bas-reliefs. Avec quelle finesse avec quels raffinements d'exécution, l'artiste a détaillé le jeu des draperies dans la figure féminine, souligné, dans les longues queues flottantes des chevaux, les ondulations des crins, et ciselé les plis foisonnants du chiton d'Hermès! Ajoutez que les attitudes sont bien



FIG. 196. — Scène d'offrande à Athéna.
Bas-relief trouvé sur l'Acropole d'Athènes.

1. Conze, *Memorie dell' Inst.*, II, pl. 13, p. 408.

vivantes, les mouvements déjà très justes, et que le caractère élancé des proportions donne un grand charme d'élégance à cette œuvre où se reflète le plus pur atticisme.



FIG. 197. — Athena.
Plaque de bronze en relief avec dorure.
(Musée de l'Acropole.)

Tous les bas-reliefs attiques n'ont pas cette valeur[1]. Mais, même dans les œuvres les plus modestes, on retrouve quelque chose de ces qualités et comme un goût inné de distinction. Voici, par exemple, une sculpture dont le caractère industriel est évident. C'est un bas-relief votif, trouvé sur l'Acropole, et représentant une scène d'offrande à Athéna (fig. 196)[2]. Une famille, composée des deux époux et de trois enfants, amène devant la déesse une truie destinée au sacrifice ; ces cinq personnages ont l'attitude grave et recueillie des adorants. En face d'eux, Athéna, représentée avec des proportions plus grandes, accueille leurs hommages; elle est sans armes, et porte seulement le casque, dont le haut cimier était peint sur le fond du bas-relief. Pour traduire le caractère bienveillant de la divinité qui accepte l'offrande, l'artiste n'a rien trouvé de mieux que de lui prêter l'attitude des statues votives; c'est avec un geste

1. Ainsi, un bas-relief trouvé sur l'Acropole, et représentant Hermès conduisant les trois Kharites dansant au son de sa flûte, est une œuvre d'une facture ronde et négligée. M. Lechat a publié ce bas-relief (*Bull. de corresp. hellén.*, XIII, 1889, pl. XIV, p. 167), qui offre des analogies avec le bas relief de Kara-Kouya reproduit par notre fig. 126. J'y verrais volontiers avec M. S. Reinach l'œuvre d'un artiste ionien d'Asie Mineure. (S. Reinach, *Chronique d'Orient*, p. 609.) On peut aussi ranger parmi les œuvres médiocres un bas-relief de Lamptrae, montrant Héraclès luttant contre le lion de Némée. E. Reisch, *Mittheil. Athen*, XII, 1887, pl. III, 1.

2. Staïs, Ἐφημ. ἀρχ., 1886, p. 179 et 272, pl. 9. Boetticher, *Die Akropolis*, pl. IX. Brunn, *Denkmaeler*, 10.

d'une naïve gaucherie qu'Athéna relève les plis de son chiton ; la grave déesse se fait coquette pour agréer l'acte de dévotion des mortels.

Une grâce plus sévère, un style beaucoup plus fin recommandent à notre attention un remarquable ex-voto de bronze, qui peut prendre place parmi les bas-reliefs (fig. 197)[1]. Il se compose de deux plaques de bronze fondues à part, et représentant chacune la figure d'Athéna vue de profil ; rajustées et réunies, elles formaient une sorte de plaquette à double face, sans épaisseur, qui pouvait se fixer sur une base. Seul, l'examen de l'original permet d'apprécier à sa valeur cette délicate œuvre d'art, où le modelé si fin est rehaussé par un travail de gravure qui détaille avec un soin exquis les boucles des cheveux et les écailles de l'égide ; certaines parties, comme l'égide et le visage de la déesse, étaient dorées. Peu de monuments nous donnent mieux l'idée de ce qu'est l'atticisme dans sa première fleur de jeunesse. Le jet si élégant des draperies, les proportions élancées du corps, la pureté de contours de ces membres aux fines attaches, le type du visage qui rappelle l'Égypte avec ses yeux obliques et son profil un peu arqué, tout cela révèle le goût subtil d'une race qui semble avoir en partage le sentiment inné de la grâce.

Parmi les monuments conservés de l'ancien art attique, la sculpture funéraire tient une large place. Mais si les stèles sculptées prédominent, nous ne devons pas oublier que ce n'était pas la seule forme usitée en Attique pour la décoration des tombeaux. Un décret de Solon, cité par Cicéron[2], mentionne deux types bien distincts de monuments funéraires ; il signale d'une part les *monumenta* (μνήματα) qui admettent des figures en ronde bosse, de l'autre les *columnæ* (στῆλαι) où il est facile de reconnaître les stèles proprement dites. La première catégorie de monuments nous est encore assez mal connue. Toutefois, depuis que l'attention des archéologues a été éveillée sur cette question, on a pu recueillir des faits qui permettent de conclure à l'existence en Attique

1. Ἐφημ. ἀρχ., 1887, pl. 4 ; Brunn, *Denkmaeler*, n° 81. Brunn a rapproché, sur la même planche, un bas-relief archaïque d'un *puteal* de Corinthe, qui montre Athéna dans la même attitude, tenant son casque de la main gauche. Il faut sans doute restituer ainsi la figure du relief de bronze.

2. *De legibus*, II. 26.

d'une statuaire funéraire fort ancienne[1]. Ainsi, plusieurs bases, où nous lisons les épitaphes de Xénophantos, de Phrasikleia, d'Antilokhos, avec la signature du sculpteur parien Aristion[2], supportaient certainement des statues, et offrent encore la trace des trous de scellement. On peut considérer comme provenant d'un tombeau les fragments d'une statue virile conservés au Louvre[3] et qui nous font entrevoir un type analogue à la statue funéraire de Ténéa; la même hypothèse convient à une statue très mutilée trouvée près du Dipylon, et où l'on reconnaît une femme assise, analogue aux statues funéraires ioniennes de la nécropole de Milet[4]. Enfin, un cavalier, découvert dans la nécropole de Vari[5], nous met sans aucun doute sous les yeux une de ces statues qu'on plaçait sur les tombeaux, images conventionnelles rappelant, non point les traits, mais le sexe, l'âge, et parfois les occupations du défunt. Le Musée central d'Athènes possède une curieuse base qui appartenait à un monument de cette nature, et servait de support à une sculpture en ronde bosse; cette base, d'un type très original, a été trouvée en Attique, à Lambrika, l'ancienne Lamptrae (fig. 198)[6]. Taillée dans le marbre bleu de l'Hymette, à une date très voisine de 550, elle se compose d'une stèle quadrangulaire et plate, qui se termine à sa partie supérieure par une gorge et un abaque; elle présente ainsi de grandes analogies avec les bases employées pour les statues votives. Sur la gorge court un ornement en forme de godrons; l'abaque est décoré de rosettes alternées de deux types différents. La face antérieure de la stèle et les deux côtés latéraux sont ornés de reliefs très peu saillants, très archaïques de style. Le sujet principal est l'image même du mort, en costume de cavalier, conduisant à côté de sa monture un second cheval; sur les petits côtés, un homme mûr et deux femmes font les gestes habituels

1. Voir G. Loeschcke, *Mittheil. Athen*, IV, 1879, p. 299 suiv. Milchhoefer, *ibid.*, p. 64. Furtwaengler, *Coll. Sabouroff*, Introduction, p. 53 et suivantes.

2. Loewy, *Inschr. griech. Bildhauer*, nos 11, 12, 397.

3. C'est celle que nous avons publiée, *Gaz. arch.*, 1887, pl. 11.

4. Au musée central d'Athènes. Ἐφημ. ἀρχ., 1874, p. 480. Catalogue de Cavvadias, no 107.

5. *Mittheil. Athen*, IV, 1879, pl. III.

6. Winter, *Mittheil. Athen*, XII, 1887, p. 105, pl. II. Brunn, *Denkmaeler*, no 66. Elle est reproduite dans le grand recueil des stèles funéraires attiques publié sous les auspices de l'Académie de Vienne, par les soins de M. Conze : *Die attischen Grabreliefs, herausgegeben im Auftrage der Kais. Akademie der Wissenschaften zu Wien, von Alexander Conze*, Berlin, Spemann, 1890, no 19, pl. XI.

de la lamentation, suivant la mimique funèbre dont les peintures de vases représentant la *prothésis* ou l'exposition du mort nous offrent tant d'exemples. Ici, l'image du défunt ayant sa place sur la base du monument, il est probable que la statue était une simple figure emblématique, un sphinx, suivant l'hypothèse très légitime de M. Winter. On sait en effet quels rapports le symbolisme funéraire des Grecs établit entre le sphinx et l'idée de la mort, et combien cette représentation est fréquente sur les stèles de l'époque classique. Un sphinx de marbre, trouvé près d'une nécropole, au village de Spata, nous aidera à restituer le couronnement en ronde-bosse de la base de Lambrika (fig. 199)[1]. Placez sur l'abaque une réplique de cette figure si franchement archaïque, avec ses longues boucles de cheveux, sa tête coiffée du *polos*, ses ailes retroussées, vous aurez une idée assez fidèle d'un type de monument funéraire à décoration sculpturale, type d'autant plus intéressant, qu'il reste unique jusqu'à ce jour.



Fig. 198. — Monument funéraire trouvé à Lambrika. Attique (Athènes. Musée central). Hauteur. 0m.74.

Beaucoup plus riche est la série des stèles sculptées en bas-relief, dont le Musée central d'Athènes possède la plus grande partie [2].

1. Milchhoefer, *Mittheil. Athen*, IV, 1879, pl. V, p. 44 et suiv. Brunn, *Denkmäler*, n° 66.

2. Voir sur les anciennes stèles funéraires attiques, Koumanoudis, Ἐφημ. ἀρχ. 1874. Loeschcke, *Mittheil. Athen*, IV, 1879, p. 36 et 289. Furtwaengler, *Collect. Sabouroff*, Introduction, p. 7 et suivantes. Alfred

Les Attiques ont certainement emprunté aux Ioniens le type de la stèle plate et élancée dont nous avons déjà trouvé des spécimens en étudiant l'art de la Grèce orientale. C'est une dalle de marbre étroite et longue, qui s'encastre dans un socle ; elle se termine par un acrotère en forme de palmette qui conserve longtemps son caractère architectonique, et ne disparaît qu'au cinquième siècle, pour faire place à un ornement plus compliqué, imitant les enroulements de tiges chargées de feuillages. Parfois, on se contente de graver sur la stèle le nom du mort, ou bien on y ajoute un emblème comme l'étoile et le coq peints sur la stèle qui porte le nom d'Antiphanès [1]. Mais sur les monuments plus soignés, c'est l'image du défunt, sculptée ou peinte, qui occupe le corps de la stèle. Un espace ainsi délimité invite naturellement l'artiste à représenter une figure debout. Telle est en effet, dans la plupart des cas, l'attitude du personnage, qui, sous des traits de convention, rappelle aux survivants l'âge et la condition sociale du mort. Ce sera tantôt un hoplite en tenue de guerre, ou



FIG. 199. — Sphinx en marbre, trouvé à Spata, en Attique. (Musée central d'Athènes.) Hauteur, 0m,47.

Brueckner, *Ornament und Form der attischen Stelen*, Strasbourg, 1886, p. 58 et suiv. Les exemplaires connus jusqu'ici sont réunis dans le premier fascicule du recueil cité plus haut. Conze, *Die attischen Grabreliefs*.

1. Conze, *Die attischen Grabreliefs*, pl. XII.

un grave personnage en costume civil [1]; tantôt un éphèbe armé de la lance, ou un homme lançant le javelot [2]; ailleurs un jeune garçon tenant le disque, et se livrant aux exercices de la palestre; quelquefois même tout simplement un personnage nu représenté dans l'attitude immobile que l'art grec archaïque donne à la figure virile [3]. S'agit-il de placer sur la stèle deux personnages? Le sculpteur se tirera d'affaire en les montrant l'un derrière l'autre, et en doublant



Fig. 200. — Jeune homme tenant un disque. Fragment d'une stèle funéraire attique. (Athènes, Musée central.) Hauteur, $0^{m},34$; largeur, $0^{m},445$.

la silhouette [4]. Une inscription souvent très courte mentionne le nom du mort, et donne à ces images une sorte de personnalité.

Pour la technique du bas-relief, ces stèles n'offrent pas de particularités qui ne nous soient déjà connues; mais elles prouvent, par de nouveaux exemples, à quel point le sens délicat de la forme et l'amour du fini guident la main des sculpteurs attiques. Ces qualités

1. Conze, pl. II, III, VIII, 1, I.
2. Conze, pl. V, *Collection Sabouroff*, pl. II. Conze, pl. VI.
3. Conze, pl. IV et VII.
4. Stele trouvée à Lavrion. Conze, pl. VIII, 2. Cf. Brunn, *Denkmaeler*, n° 37, 1.

éclatent dans un beau fragment du musée d'Athènes, provenant de la partie supérieure d'une stèle (fig. 200)[1]. Trouvé près de la chapelle d'Haghia Trias, dans les ruines du mur construit par Thémistocle, il appartenait à une de ces tombes du Céramique extérieur qui fournirent des matériaux pour relever rapidement les fortifications d'Athènes. L'artiste avait représenté le jeune mort dans l'attitude d'un joueur de disque, et, avec un goût ingénieux, il avait détaché la tête en profil sur le fond circulaire du disque, soutenu par la main gauche Sans doute l'œil figuré de face, le lobe. aplati de l'oreille, la forme de la chevelure nattée et serrée par un lien, accusent encore une date assez ancienne dans la seconde moitié du sixième siècle. Mais il y a un singulier charme de jeunesse et de naïveté dans ce visage souriant dont les traits allongés, le type fin, attestent à la fois un sentiment très réaliste, et une recherche manifeste de la grâce. Le modelé, d'une qualité rare, caressé et assoupli avec une singulière délicatesse de main, donne comme la sensation d'une exquise douceur.



Fig. 201. — Stèle funéraire d'Aristion (Athènes, Musée central.) Hauteur, 2m,40.

Il faut sans doute placer quelques années plus tard une stèle bien connue trouvée en 1839 à Vélanidéza (fig. 201)[2]. Une inscription gravée sur le socle en lettres attiques du sixième siècle nous ap-

1. Rayet, *Études d'archéologie et d'art*, p. 58. Conze, n° 5. pl. IV.

2. Conze, n° 2, pl. II, 1. Brunn. *Denkmaeler*, n° 41 *a*.

prend le nom du mort, Aristion. Sur le listel inférieur est la signature de l'artiste Aristoclès (Ἔργον Ἀριστοκλέους), que l'on a cherché, sans raisons décisives, à identifier avec le sculpteur sicyonien du même nom [1]. Aristion, à qui personne n'est plus tenté aujourd'hui d'attribuer le nom autrefois populaire de *Guerrier de Marathon*, est représenté dans son armure de parade; il porte la cuirasse à lambrequins, les cnémides, le casque étroit et bas, dont le haut panache était travaillé à part et rapporté à l'aide d'un tenon; debout, le bras droit pendant le long du corps, il s'appuie sur sa lance. Le relief, très plat, avec quelques accents nerveux et incisifs, est d'une certaine sécheresse; à voir le travail de la barbe et des cheveux frisés en anneaux, le profil aux lignes obliques, le détail minutieux des plis du chiton, on est fondé à croire que cette œuvre est contemporaine des statues archaïques de l'Acropole, et assez voisine de l'année 520. La part d'invention qui revient à Aristoclès se trouve singulièrement diminuée, depuis que les fouilles de l'École américaine d'Athènes nous ont livré une réplique de la stèle qui porte sa signature. Ce marbre, trouvé à Ikaria, en Attique, reproduit presque trait pour trait le soi-disant soldat de Marathon [2], et d'autres fragments viennent encore attester que ce type de l'hoplite athénien est en réalité une sorte de formule consacrée dans la sculpture funéraire [3].

Mais la stèle de Vélanidéza garde son intérêt comme spécimen de la polychromie appliquée au bas-relief. Le fond était rouge; le casque bleu sombre; les cheveux étaient peints en brun rouge, et la cuirasse revêtue d'un ton sombre sur lequel se détachaient deux bandes de méandres et de zig-zags, ainsi que le cordon orné d'une houppe qui attachait les épaulières. Une tête de lion gravée au trait sur un fond rouge, et une étoile décoraient l'épaulière de droite, la seule qui soit visible. Alors même que l'usage général n'eût pas commandé aux sculpteurs de stèles l'emploi de la polychromie, la nature même de ces reliefs si peu ressentis leur en eût fait une loi, et cela d'autant plus que la sculpture cédait parfois la place à la peinture.

1. Voir le résumé de la question dans Loewy, *Insch. griech. Bildhauer*, n° 10.
2. Conze, n° 3, pl. II, 2. Cf. *American journal of archæology*, 1889, pl. I, p. 9.
3. Conze, pl. III, et pl. VIII, 1.

On connaît aujourd'hui plusieurs exemples de stèles où la peinture est appliquée directement sur un fond plat [1]. Une stèle, trouvée comme celle d'Aristion à Vélanideza, est le plus beau spécimen de cette série. Le mort, Lyséas, est représenté en chiton et en manteau, tenant un canthare et un rameau à lustrations qui semblent rappeler ses fonctions sacerdotales ; sur la partie inférieure de la stèle, est peint un cavalier, soit en souvenir d'une victoire du défunt, soit par

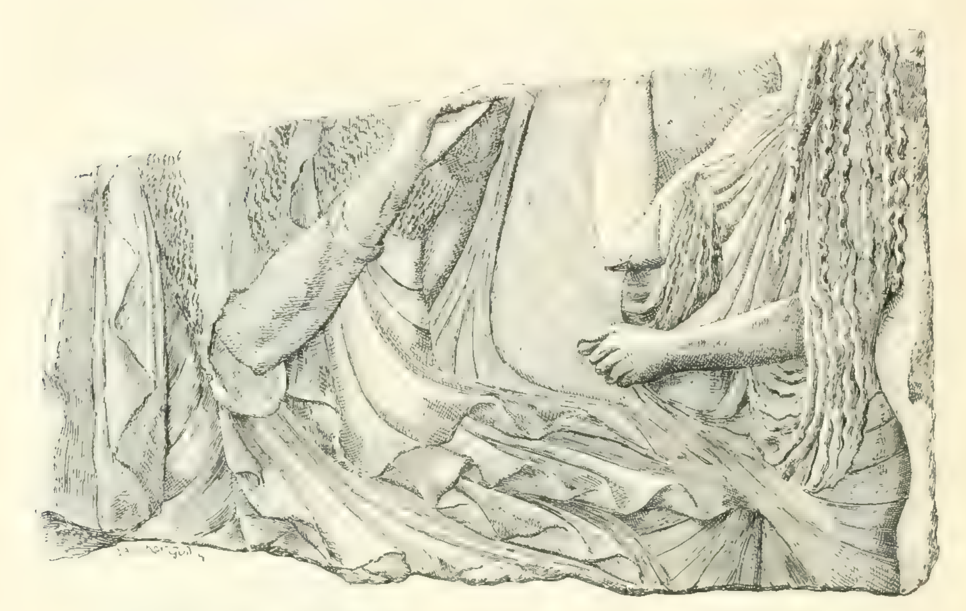


Fig. 202. — Scène d'hommage à la morte. Fragment d'une stèle funéraire attique (Athènes, Musée central). Hauteur, 0m,43 ; largeur, 0m,65.

allusion à ses goûts et à sa condition de fortune [2]. Les tons sont trop altérés pour qu'on puisse juger de l'effet primitif ; toutefois il paraît probable que la figure se détachait en clair sur un fond rouge sombre, et sans doute le même parti était adopté pour la coloration de toutes les stèles, qu'elles fussent ou non sculptées en bas-relief.

Les représentations féminines sont rares dans la série des marbres funéraires. A ce titre, nous devons signaler un remarquable fragment de stèle conservé au Musée central d'Athènes (fig. 202) [3]. Ici, la

1. Voir E. Pottier, *Bull. de corresp. hellén.*, 1884, p. 459 et suivantes.
2. Conze, *Attische Grabreliefs*, n° 1, pl. I. Cf. Loeschcke, *Mittheil. Athen*, IV, 1879, p. 36 et suiv.
3. O. Rayet, *Études d'archéologie et d'art*, p. 9. Conze, n° 20, pl. XII.

composition est plus compliquée, et trahit nettement l'idée d'héroïsation qui a inspiré les bas-reliefs du tombeau des Harpyes. La morte reçoit les hommages d'une survivante. Celle-ci, figurée avec des proportions plus petites, relève le bras droit par un geste d'adoration, et retient de l'autre main les plis de son chiton. Élevée par la mort à une condition supérieure, la défunte est assise dans l'attitude grave et solennelle d'une divinité; écartant d'une main les plis de son voile, elle semble accueillir la prière d'une parente ou d'une amie. Nous n'analyserons pas par le menu des mérites de style qui nous sont déjà connus : l'élégance des attitudes, la pureté des contours, le fini du travail, la structure élancée de ces corps féminins, voilà autant de caractères communs à toutes les œuvres de l'archaïsme attique.

Nous resterons sur cette impression, en quittant l'ancienne sculpture attique. Si nous avons dû faire la part des influences qu'elle subit, signaler l'action successive qu'exercent sur elle les écoles de l'Ionie et du Péloponnèse, nous ne pouvons méconnaître les qualités supérieures qui sont comme l'apanage de la race. Sans doute, au temps des Pisistratides, les artistes d'Athènes poussent parfois ces qualités à l'excès; leurs instincts d'élégance, leurs raffinements minutieux, leur amour pour la précision les conduisent souvent au maniérisme et à la sécheresse. Mais ce sont là comme des défauts de jeunesse. Faites la part des conventions et des inexpériences de l'archaïsme; vous reconnaîtrez des qualités qui promettent une tradition brillante et originale. Aussi bien, cette veine d'atticisme ne se perdra pas, et des maîtres tels que Calamis et Praxitèle seront comme les héritiers directs de ces anciens sculpteurs attiques, si naïvement épris des élégances et des délicatesses de la forme plastique.

§ 6. — LES CARACTÈRES GÉNÉRAUX DE L'ARCHAISME GREC.

Dans les chapitres précédents, nous avons surtout cherché à retracer l'histoire des anciennes écoles grecques, à les grouper suivant leur situation géographique et leurs aptitudes particulières, à montrer enfin que sur le fond commun de la culture hellénique, chaque école

se détache avec sa physionomie propre, ses traditions de style ou de technique. Nous devons maintenant considérer l'art archaïque dans son ensemble, et résumer brièvement les faits généraux qui se dégagent de notre étude.

Au point de vue historique, nous avons déjà relevé un fait capital en constatant que la Grèce orientale est le théâtre des premiers progrès, et en remontant le chemin dont les étapes sont si nettement marquées, au point de départ nous avons trouvé l'Orient. On ne conteste plus aujourd'hui l'action des influences orientales sur les débuts de l'art grec. La question est de savoir dans quelle mesure cette action s'est exercée sur la statuaire. Essayons-nous de ramener à des termes simples ce problème si complexe? Nous nous arrêterons aux conclusions suivantes. La Grèce reçoit de l'Égypte et de l'Assyrie des suggestions, elle leur emprunte des procédés de métier, des types, comme celui de la figure virile; nous voyons ces emprunts se greffer, pour ainsi dire, sur les pauvres conceptions d'une plastique rudimentaire. Mais l'art qui grandit ainsi à côté des arts séculaires de l'Orient, ne s'attarde pas à des imitations serviles; il ne copie pas; il s'assimile. L'histoire de l'archaïsme grec est celle d'un art qui, ayant tout à apprendre, reçoit des enseignements, mais réagit contre ses maîtres.

Son originalité se manifeste dans les conventions que nous avons vues naître sous le ciseau des sculpteurs primitifs[1]. Conduire par degrés le type rudimentaire de l'homme nu et debout jusqu'à l'élégante figure de l'Apollon Didyméen; faire sortir d'une idole de bois la coquette image de la femme drapée si heureusement traitée par l'art attique; trouver, par l'étude du costume, un jeu riche et varié de draperie; donner à la physionomie une expression, y faire rayonner ce sourire inconnu aux divinités redoutables ou impassibles de l'Orient, telles sont les inventions par lesquelles le génie grec annonce déjà sa supériorité.

De cette robuste enfance sort un art puissant, plein de sève, et qui, si la Grèce avait péri dans la tourmente de l'invasion asiatique,

1. Les mêmes conventions se retrouvent dans les terres cuites. Nous renvoyons le lecteur à l'ouvrage où M. E. Pottier les a finement analysées : *Les statuettes de terre cuite dans l'antiquité*, Paris, 1890, p. 22 et suivantes.

aurait suffi à lui assigner une place d'honneur dans l'histoire de l'antiquité. C'est cet archaïsme développé, constitué avec ses formules et ses principes, auquel s'adressera l'art grec à son déclin, pour réveiller le goût blasé des contemporains d'Auguste et d'Hadrien. Un caractère saillant entre tous le distingue des arts orientaux; pour l'art grec archaïque, la création plastique est sa fin à elle-même. Tandis qu'en Égypte la sculpture se ressent toujours de son rôle décoratif et funéraire, qu'en Assyrie elle n'a d'autre objet que de glorifier le souverain, en Grèce le culte désintéressé de la forme fait pour la première fois son apparition. Que la statue soit celle d'un dieu ou d'un homme, il importe peu; l'idéal est le même. Épris d'une beauté supérieure, les vieux maîtres grecs la poursuivent avec une sincérité profonde, avec la volonté tenace et réfléchie de porter à la perfection le petit nombre de types sur lesquels s'exerce leur activité.

Dès lors, un élément nouveau entre en jeu : l'étude des proportions et de l'anatomie. Ce n'est plus la routine, l'observation superficielle dont se contentent des arts moins ambitieux. Dans ces écoles d'Égine et du Péloponnèse, soumises à une discipline d'art si rigoureuse, les sculpteurs abordent résolument les problèmes les plus ardus; ils s'acharnent à pénétrer la structure du corps humain, à scruter le jeu des muscles, à saisir dans un nombre encore limité d'attitudes toutes les nuances de la forme extérieure. Dès la fin du sixième siècle, les ateliers les plus modestes sont entraînés dans ce mouvement irrésistible, et l'on sait avec quelle ardeur les peintres de vases s'engagent dans la voie frayée par la sculpture. Voilà ce qui explique le caractère réaliste dont nous avons été frappés plus d'une fois en étudiant les marbres archaïques, et qui s'allie si curieusement à la recherche du type généralisé. A certains égards, les anciens sculpteurs sont des réalistes. Mais qu'on ne s'y trompe pas; ils ne le sont pas sans arrière-pensée, à la façon des sculpteurs égyptiens, quand ils reproduisent avec tant de bonhomie les traits individuels d'un scribe ou d'un bourgeois de Thèbes. A la date où nous a conduits cette étude, le réalisme grec n'est encore qu'un excès de conscience, ou une sorte d'impuissance à s'abstraire du modèle vivant. Malgré tout, l'instinct généralisateur perce déjà, et l'on peut prévoir que l'art de la belle époque saura bientôt

créer des types bien vivants, avec ce caractère général qui leur donnera une suprême beauté.

Où les maîtres archaïques excellent, c'est dans la science technique. Marbre ou bronze, ils mettent en œuvre les matériaux de la statuaire avec une conscience, une habileté de métier qui n'ont jamais été dépassées. Sans doute les détails d'exécution les absorbent parfois à l'excès; ils s'attardent aux minuties; ils oublient de se mettre à distance. Mais n'en est-il pas ainsi dans une vie d'artiste bien ordonnée? Au début, des études soutenues et serrées, où le style gagne en précision, au détriment de la liberté; plus tard, une manière plus large, où la science acquise se déploiera sans effort : c'est l'histoire des grands maîtres de tous les temps; c'est aussi celle de l'art hellénique.

Pour juger à sa valeur l'archaïsme grec, pour faire une part équitable à ses mérites et à ses inexpériences, il faut prendre son point de vue dans l'histoire. Voici que sur cette petite terre de Grèce, en face des arts séculaires de l'Égypte et de l'Assyrie, un peuple artiste, doué d'une originalité puissante, rêve un idéal de beauté supérieur aux conceptions les plus ambitieuses du monde oriental; il le poursuit avec la patience et la force de réflexion qui assurent le succès; chaque étape, dans cette voie toute nouvelle, marque une conquête. Peut-on se défendre de suivre avec une curiosité passionnée ce travail de l'esprit grec, s'essayant à formuler les règles d'une esthétique si élevée, qu'elle deviendra comme le patrimoine commun de l'humanité?



FIG. 203. — Base d'un ex-voto à Athéna. (Acropole d'Athènes.)

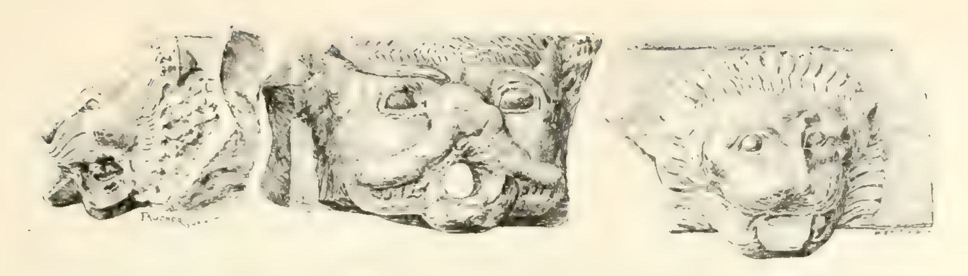


Fig. 204. — Têtes de lions. Fragments de la cimaise du temple de Zeus, à Olympie.

LIVRE IV

L'ÉPOQUE DES GRANDS MAITRES

DU CINQUIÈME SIÈCLE

CHAPITRE PREMIER

LES MAITRES DE TRANSITION

C'est une Grèce nouvelle qui sort, triomphante, du redoutable conflit engagé avec l'Orient asiatique. Elle n'est pas seulement assurée de vivre, et certaine d'avoir sauvé ce qui était pour elle l'enjeu de la guerre, l'existence même de l'hellénisme. En lui révélant sa force, en exaltant par une sorte de fièvre le sentiment national, la victoire lui donne par surcroît une confiance audacieuse dans son génie, et le dédain de l'étranger. A aucune époque de son histoire, elle n'éprouve au même degré l'ivresse joyeuse du succès et de la foi dans l'avenir. Tout parait concourir à préparer une ère de prospérité inouïe. Du côté de la Perse, le danger est écarté dès le lendemain de Platées, et quand les escadres athéniennes reprennent la mer, c'est pour faire dans l'Archipel et sur les côtes d'Asie de fructueuses campagnes, que couronne en 465 la brillante victoire remportée par Cimon à l'embouchure de l'Eurymédon. A l'intérieur, si de courtes luttes

mettent aux prises Athènes et Corinthe, ou amènent en Béotie les armées de Sparte, la tranquillité est rétablie vers 444, et jusqu'aux premières hostilités de la guerre du Péloponnèse, une période de paix favorise le prodigieux essor qui va porter l'art grec à sa perfection.

L'état politique de la Grèce après les guerres médiques détermine aussi, pour les écoles d'art, un nouveau groupement plus simple et moins morcelé. A partir de 460, l'activité se concentre dans la Grèce propre. Les îles de l'Archipel et les villes d'Asie Mineure, si durement éprouvées par la guerre persique, sont déchues du rang où les avaint placées leurs écoles du sixième siècle; et d'ailleurs la suprématie d'Athènes, sa puissance croissante à la tête de la ligue fédérale, mettent dans sa dépendance les îles de la mer Égée, qui deviennent comme une province de l'art attique. En Grèce, deux grandes écoles, Argos et Athènes, effacent toutes les autres et les relèguent au second plan. Illustrée par Agélaïdas et par ses disciples immédiats, fière de son long passé, l'école d'Argos reste encore le centre des traditions de l'art péloponnésien; elle étend son influence dans tous les pays doriens et jusque dans la Grande-Grèce, et le nom de Polyclète atteste suffisamment qu'elle garde tout son éclat. Néanmoins le moment est proche où l'Attique va lui disputer victorieusement la première place, et imposer à tout le monde grec l'admiration de ses maîtres.

§ 1. — LA SCULPTURE ATTIQUE SOUS LE GOUVERNEMENT DE CIMON. CALAMIS.

Plus que toute autre ville grecque, Athènes avait cruellement souffert de l'invasion perse. Lorsque les Athéniens rentraient dans leur cité, après la bataille de Platées, ils n'y trouvaient que les ruines laissées par le passage de Xerxès et de Mardonios : l'Acropole saccagée et incendiée, les maisons rasées, les murailles détruites. Il fallait songer tout d'abord aux travaux de défense, relever les murs de la citadelle et de l'enceinte, fortifier le Pirée, et assurer les communications entre le port et la ville. C'est l'œuvre de Thémistocle. Après lui, le fils de Miltiade, Cimon, peut avec plus de loisir concevoir le plan grandiose d'une Athènes embellie, transformée et relevée de ses rui-

nes. Dès 467, son pouvoir est assez solidement établi pour qu'il se mette à l'œuvre. Ses architectes construisent le Théséion, le temple des Anakes, que le grand peintre thasien Polygnote et l'Athénien Micon décorent de peintures; l'agora du Céramique est rectifiée, agrandie, et de beaux platanes ombragent le portique du Pœcile élevé par un parent de Cimon, Pisianax. Mais surtout une activité extraordinaire règne sur le plateau de l'Acropole, où Cimon rêve de dédier à Athéna un sanctuaire infiniment plus vaste et plus riche que le vieux temple de Pisistrate. Les fouilles récentes ont mis en pleine lumière les travaux accomplis par Cimon pour niveler le rocher inégal de l'Acropole, pour en élargir la superficie et jeter hardiment à l'endroit le plus abrupt les fondations du futur Parthénon. Des exils successifs, puis la mort, n'ont pas laissé à Cimon le temps d'achever son œuvre; il s'est borné à exécuter les travaux préparatoires dont Périclès a recueilli le bénéfice; mais nous ne devons pas oublier quelle part revient au fils de Miltiade dans le magnifique mouvement d'art du cinquième siècle. Si Périclès le dirige et l'accélère, c'est Cimon qui donne l'impulsion.

Quelle que soit la rapidité du progrès, l'art ne procède pas par brusques passages. Aux époques de transition, on voit des maîtres attardés dans les vieilles méthodes poursuivre leur œuvre, d'autres, plus libres, se dégager en partie des traditions surannées, tandis qu'à côté d'eux grandit une génération plus jeune et plus audacieuse, prête à s'inspirer sans arrière-pensée de l'esprit nouveau qui souffle de toutes parts. Tel est l'aspect que présente l'école attique dans les premières années du gouvernement de Cimon. Parmi les représentants de la vieille école, il faut certainement compter Hégias, le premier maître de Phidias [1]. Au dire de Quintilien, son style sec et dur rappelait celui des Étrusques [2]; entendez par là que ses œuvres différaient peu des statues les plus récentes trouvées sur l'Acropole. Au reste, on lui reconnaissait quelque mérite; on louait ses statues d'Athéna et de Pyrrhus,

1. Voir pour les textes, Overbeck, *Schriftquellen*, nos 452, 456. Une signature d'Hégias ('Ηγίας ἐποίησεν) a été trouvée dans les fouilles de l'Acropole. Δελτίον ἀρχαιολογικόν, 1889, p. 38, Cf. *Journal of Hellen. Studies*, X, p. 269.

2. « Duriora et Tuscanicis proxima. » Quintilien. *Inst. Orat.*, XII, 107.

ses enfants montés sur des chevaux de course, et son groupe des Dioscures, apporté à Rome, se dressait au temps de Pline devant le temple de Jupiter Tonnant.

Un critique ancien dont le jugement fait autorité, Lucien, rapproche d'Hégias deux autres maîtres, Kritios et Nésiotès, ceux-là mêmes à qui les Athéniens commandent, en 477, la copie des *Tyrannoctones* d'Anténor [1]. De ces deux maîtres, l'un, Kritios, est un Attique; l'autre, Nésiotès, semble à en juger par son nom avoir une origine insulaire. Quoi qu'il en soit, ils travaillent à Athènes, associés le plus souvent par une étroite collaboration. On sait déjà qu'ils exécutent en commun le groupe des *Tyrannoctones;* leurs signatures se trouvent encore réunies sur des bases de statues découvertes depuis longtemps à l'Acropole. Un ex-voto à Athéna, un autre monument votif consacré à la déesse par un soldat étranger, Hégélokhos, « en souvenir des travaux d'Arès » (μνῆμα πόνων Ἄρεως), enfin la statue de l'hoplitodrome vainqueur Epikharinos, étaient signés par les deux maîtres [2]. Les caractères des inscriptions permettent d'attribuer ces œuvres à la période comprise entre les années 470 et 460.

Les deux artistes doivent donc être comptés parmi ces ouvriers de la première heure, qui, au lendemain des guerres médiques, contribuent à décorer d'œuvres d'art l'Acropole relevée de ses ruines. Les sources anciennes signalent Kritios comme un vrai chef d'école. Ses élèves et leurs disciples formaient plusieurs générations, dont la plus jeune prolongeait jusqu'au début du quatrième siècle le souvenir de l'enseignement du maître : c'étaient Ptolikhos, Amphion, Pison, Damocritos. Chose curieuse, ces deux derniers sont des Doriens de Calaurie et de Sicyone, et Pison travaille à l'ex-voto de Delphes consacré par les Lacédémoniens après Ægos-Potamoi. Ajoutez que ces artistes sont des bronziers. On est donc tenté de croire que Kritios, athénien d'origine, se rattache par son éducation au Péloponnèse plutôt qu'à l'Attique. Aussi bien le jugement que Lucien porte sur son style, les termes dont

1. Lucien, *Rhetor. praecepta*, 9. Cf. Overbeck, *Schriftquellen*, nos 457-462.

2. Loewy, *Inschr. griech. Bildh.*, nos 38, 39, 40. Rappelons que M. Hauser a proposé de reconnaître une réduction de la statue d'Epikharinos, signalée par Pausanias (I, 23, 9) dans le bronze Tux conservé à Tubingue (*Jahrb. des arch. Inst.*, II, p. 95).

il se sert pour caractériser ses œuvres « précises, nerveuses, sèches, d'un dessin correct et sévère », tout cela nous fait songer à un maître de l'art du bronze, formé à l'école des bronziers d'Argos ou de Sicyone.

L'homme qui personnifie le mieux pour nous cette période de transition est Calamis, un contemporain de Cimon. Bien que son origine ne nous soit pas connue [1], et que la dispersion de ses œuvres atteste une réputation très étendue, Calamis paraît avoir eu son atelier à Athènes ; il est le maître de l'Athénien Praxias, un des auteurs des frontons du temple de Delphes; on a même pu, sans invraisemblance, lui attribuer auprès de Cimon un rôle analogue à celui que jouera bientôt Phidias auprès de Périclès. Quelques œuvres datées permettent de placer vers 460 le moment où le maître est en pleine réputation [2]. Vers la fin de son règne, Hiéron de Syracuse lui commande pour Olympie des chevaux de course en bronze, montés par des enfants, et c'est en 467-466 que Deinoménés, le fils de Hiéron, fait mettre le groupe en place dans l'Altis. Une statue d'Ammon, exécutée pour Pindare, est antérieure à la mort du poète, c'est-à-dire à 445. Calamis appartient donc à la première moitié du cinquième siècle. Nous savons, il est vrai, qu'on voyait de lui, au Céramique d'Athènes, une statue d'Apollon surnommée l'*Apollon secourable* (*Alexikakos*) parce qu'elle avait fait cesser la grande peste de 430 [3]; mais rien ne nous oblige à prolonger jusqu'en 428 la période d'activité de Calamis. La peste qui valut ce surnom à la statue ne fut pas nécessairement l'occasion de la dédicace, et tout porte à croire que l'œuvre de Calamis existait bien avant la guerre du Péloponnèse.

A certains égards, Calamis a quelques points de contact avec les vieux maîtres argiens et sicyoniens qui s'étaient fait comme une spécialité des ex-voto olympiques. Le groupe des chevaux de Hiéron nous ramène à la même tradition ; on en peut dire autant d'un autre groupe en bronze, où Calamis avait représenté des enfants élevant la main

1. Le nom pourrait à la rigueur faire songer à une origine ionienne. Une localité voisine de Samos s'appelait Κάλαμοι et un mois du calendrier ionien se nommait Καλαμαιών.

2. Voir Brunn, *Griech. Kunstler*, I, p. 125. Cf. pour les textes, Overbeck, *Schriftquellen*, n° 508-532.

3. Pausanias, I, 3, 4.

droite dans l'attitude de la prière ; c'était, au dire de Pausanias, un ex-voto offert au Zeus d'Olympie par les Agrigentins en souvenir d'une victoire remportée sur les Libyens et les Phéniciens qui occupaient la ville sicilienne de Motyé[1]. Toujours à Olympie, on voyait du même maître une Athéna Niké, dédiée par les Mantinéens, et représentée sans ailes, à l'imitation d'un vieux *xoanon* d'Athènes[2]. Il avait fait pour Sicyone un Asclépios d'or et d'ivoire; pour les Lacédémoniens, une statue d'Hermione consacrée à Delphes, et sa réputation s'étendant jusqu'au Pont Euxin, la ville d'Apollonie du Pont lui avait demandé une statue de bronze colossale d'Apollon, enlevée plus tard par Lucullus, et placée dans un temple de Rome[3].

D'autres œuvres du maître, et non des moins renommées, se trouvaient en Béotie. Il avait fait pour les Tanagréens une statue de Dionysos en marbre de Paros : c'était la statue de culte consacrée dans le temple du dieu. Mais malgré la réputation de l'artiste, les visiteurs du temple regardaient avec plus de curiosité l'image d'un Triton décapité, à propos de laquelle les exégètes racontaient une curieuse légende[4]. Un jour que les femmes de Tanagra se baignaient à la mer pour se purifier, la veille des fêtes de Dionysos, elles sont attaquées par un Triton ; les nageuses épouvantées invoquent le dieu, et Dionysos vient en personne les délivrer du monstre. Or, ce Triton, nous le voyons reproduit sur une monnaie de bronze de Tanagra (fig. 205)[5] ;

1. Pausanias, V, 25, 5. Il est probable que Pausanias transcrit inexactement le nom de la ville. Celle qu'il appelle Motyé est sans doute Motykha, située sur le territoire des Agrigentins. En 451, le chef sicule Ducétios s'en empara, et l'été suivant les Agrigentins reprirent le fort de Motykha, d'où ils chassèrent la garnison laissée par lui. (Diodore, 91-92; Silius Italicus, XIV, 268.) Il est fort possible que cet événement ait été l'occasion de la dédicace du groupe de Calamis, qui serait ainsi des dernières années du maître. Pour le type des figures qui composaient le groupe, on peut songer à une statue de l'Ermitage de Saint-Pétersbourg, représentant un jeune garçon dans l'attitude de la prière. Conze, *Arch. Beitræge,* pl. IX, p. 22. Flasch, *Arch. Zeitung,* 1878, pl. 16.

2. M. Benndorf a essayé de démontrer que le modèle imité par Calamis n'était autre que la statue de culte du temple d'Athéna Nike, dont il aurait été lui-même l'auteur. (*Ueber das Cultusbild der Athena Nike: Festschrift zur funfzigjahrigen Grundungsfeier des arch. Inst. in Rom*, Vienne, 1879.) Voir les objections de M. C. Robert, *Aus Kydathen*, p. 184, dans les *Philologische Untersuchungen* de Kiessling et Wilamowitz Moellendorff, 1880, I.

3. Une soi-disant Alcmène doit être rayée de la liste des œuvres de Calamis. M. Benndorf a démontré que le passage de Pline (*Nat. Hist.*, 34, 71) est corrompu, et qu'il s'agit du sculpteur Alcamènes. *Mémoire cité*, p. 46, note 2.

4. Pausanias, IX, 20, 44.

5. Curtius, *Arch. Zeitung*, 1883, p. 255-258. Imhoof Blumer et Percy Gardner, *Journal of Hellen. Stu-*

il est placé aux pieds d'une statue de Dionysos qui tient un canthare et un thyrse, et que surmonte un baldaquin soutenu par deux Atlantes. Est-ce là une copie de l'œuvre de Calamis? Il serait certes fort séduisant de souscrire à l'opinion de M. Curtius, et d'admettre que ce type juvénile du dieu imberbe est une création du maître. Mais l'attitude, le costume, semblent dénoter un art plus récent, et soit que le graveur ait dénaturé son modèle, soit qu'il s'agisse d'une autre statue, la monnaie de Tanagra n'a pas la valeur d'un document certain.

Les Tanagréens possédaient une autre statue de Calamis. L'Hermès porteur de bélier (*criophoros*) rappelait le souvenir d'une peste qu'Hermès avait fait cesser, en intervenant miraculeusement, et en portant un bélier autour des murailles de la ville[1]. Des monnaies de Tanagra nous montrent l'image réduite de la statue. Le dieu était imberbe, semble-t-il; le corps droit, les jambes rapprochées l'une de l'autre, il portait le bélier sur ses épaules et le tenait par les pattes, à la manière des bergers qui rapportent une brebis blessée ou fatiguée; la tête de l'animal était tournée vers la droite (fig. 206)[2]. On le voit, le sculpteur n'avait pas créé un type nouveau; son Hermès se rattachait à cette très ancienne conception plastique des figures criophores qui dans l'art phénicien et chypriote était de longue date appliquée aux images des « maîtres du sacrifice », et dont l'archaïsme grec s'était déjà emparé[3], témoin la statue athénienne du *Moschophore*, antérieure de près d'un siècle à celle de Calamis. Le mérite de la statue de Tanagra résidait dans le style, et non dans l'invention; malheureusement ces qualités nous échappent. Nous nous refusons à reconnaître



Fig. 205. — Dionysos et le Triton de Tanagra. Monnaie de Tanagra.

dies, VIII, 1887, pl. LXXIV, nos VII et VIII, p. 12. Sur l'épisode du Triton, et le rapport douteux de la monnaie avec l'œuvre de Calamis, voir P. Wolters, *Arch. Zeitung*, 1885, p. 263. Wernicke, *Jahrbuch des arch. Inst.*, II, 1887, p. 114.

1. Pausanias, IX, 22, 1.

2. Muller Wieseler, *Denkmaeler der alt. Kunst*, II, n° 324 a. Von Duhn, *Annali*, 1879, p. 122, et *Mon. ined.* vol. XI, pl. VI. Imhoof Blumer et Percy Gardner, *Journal of Hellen. Studies*, 1887. Atlas pl. LXXIV, nos XI et XII.

3. Voir Veyries, *les Figures criophores dans l'art grec*, *Bibliothèque des Écoles françaises d'Athènes et de Rome*, 1884.

une copie fidèle de l'œuvre de Calamis dans un marbre conservé en Angleterre, à Wilton-House, et qui fait partie de la collection formée au dix-septième siècle par Thomas Herbert, comte de Pembroke [1]. Cet Hermès debout, les jambes assemblées, adossé à un pilier le long duquel descendent les pointes plissées d'une draperie figurant une chlamyde, cette statue au type conventionnel offre tous les caractères de l'art archaïsant; M. Michaelis, qui a pu étudier de près l'original, n'hésite pas y voir « une copie très superficielle », de date tardive, et destinée simplement à la décoration d'une balustrade. C'est aussi une œuvre d'un archaïsme affecté que l'élégante figure de l'Hermès criophore sculptée sur une des faces d'un petit autel de marbre, appartenant au Musée central d'Athènes (fig. 207) [2]. Hermès, vu de profil, avec la longue barbe en pointe et la chevelure nattée des figures archaïques, porte le bélier sur ses épaules; une légère chlamyde flotte sur son bras gauche. L'exécution de ce joli morceau est fine et spirituelle; mais si l'artiste a pu s'inspirer de la statue tanagréenne, il a pris sans doute avec son modèle de très grandes libertés, et l'a adapté sans scrupules aux exigences du bas-relief. Les rapprochements qu'on a voulu établir entre ces marbres et l'œuvre de Calamis nous paraissent bien suspects, et aucune de ces sculptures ne nous inspire assez de confiance pour que nous y cherchions ce qui nous intéresse avant tout, le style et la manière du maître.



Fig. 206.
L'Hermès criophore de Calamis.
Monnaie de Tanagra.

Outre l'*Apollon Alexikakos,* on voyait à Athènes une autre œuvre célèbre de Calamis, dont la base a été retrouvée sur l'Acropole, non loin des Propylées [3]; nous voulons parler de l'Aphrodite consacrée par le beau-frère de Cimon, le riche Kallias, surnommé le Lakkoploutos. Il faut certainement l'identifier avec la *Sosandra* dont Lucien fait tant d'éloges, et après bien des controverses, ce surnom assez étrange

1. Michaelis, *Ancient Marbles in Great Britain*, p. 702, nº 144. La statue n'a été reproduite, à ma connaissance, que par de médiocres dessins au trait. Clarac, *Mus. de sculpt.*, IV, 658, 1545 B.

2. *Annali dell'Inst.*, 1869, p. 253, pl. JK.

3. *Corpus inscr. atticarum*, I, nº 392. Cf. Loewy, *Inschr. griech. Bildh.*, nº 415. Καλλίας Ἱππονίκου ἀνέθηκεν. Cf. Pausanias, I, 23, 2.

a trouvé son explication la plus naturelle [1]. C'était un sobriquet, parodiant l'épithète religieuse de *Soteira* (la secourable); la malignité publique en avait fait une épigramme à l'adresse de Kallias et de Cimon. On racontait que pour obtenir la main d'Elpiniké, le Lakkoploutos avait dû payer l'amende de 50 talents infligée à Miltiade, et dont Cimon restait redevable. La belle Athénienne avait sauvé son frère de l'atimie; aussi, pour les railleurs, la véritable *Sosandra* n'était-elle pas l'Aphrodite de marbre sculptée par Calamis; le surnom visait plus loin. De cette œuvre si vantée, nous savons seulement ce que nous en apprend Lucien [2]. On a souvent cité le passage où l'écrivain grec, composant avec des statues célèbres le portrait de la Smyrniote Panthéa, emprunte à la *Sosandra* « son sourire auguste et discret, l'arrangement léger et gracieux de ses vêtements », en négligeant toutefois le voile qui couvre sa tête. Ailleurs il admire le rythme élégant de l'attitude, qu'il compare à un léger mouvement de danse. Certes, il serait chimérique de songer à restituer une œuvre perdue. Nous ne signalerons que sous toutes réserves l'hypothèse de M. Furtwaengler, qui rapproche du texte de Lucien une Aphrodite sculptée en bas-relief sur la base du candélabre Barberini [3]. C'est une pure conjecture que d'identifier avec la *Sosandra* cette figure féminine, animée d'un mouve-



Fig. 207. — Hermès criophore. Bas-relief d'un autel de marbre. (Athènes, Musée central.)

1. Voir la bibliographie citée par Blümner, *Arch. Studien zu Lucian*, 1867, p. 7. Cf. Benndorf, *Das Cultusbild der Athena Nike*, p. 45 et suivantes.

2. *Dialogue des portraits*, 6; *Dialogue des courtisanes*, III, 6, 2.

3. *Lexikon* de Roscher, p. 412. Le relief est reproduit dans Braun, *Vorschule der Kunstmythologie*, pl. 79.

ment rythmé, et reproduisant avec plus de grâce et de souplesse l'attitude des statues trouvées à l'Acropole. Il nous paraît cependant assez juste d'admettre que l'art archaïsant a fait plus d'un emprunt au style de Calamis et que ses œuvres, encore relevées d'une légère pointe d'archaïsme, ont pu servir de modèles aux pastiches si goûtés des contemporains de César[1].

Au nombre des mérites de Calamis, les critiques anciens comptaient celui d'avoir excellé dans les figures d'animaux. On admirait fort l'exécution précise et poussée de ses chevaux de bronze[2]. Le groupe de Hiéron n'était pas la seule œuvre où il eût déployé son talent d'animalier. Pline lui attribue un quadrige auquel Praxitèle avait ajouté un cocher, afin que l'auteur des chevaux ne parût pas inférieur dans le rendu de la figure humaine[3]. Réduite à sa juste valeur, cette anecdote signifie simplement que Calamis avait exécuté un quadrige de bronze en collaboration, suivant un usage dont nous avons relevé maint exemple. Et dans ce collaborateur, que Pline prend pour le grand maître du quatrième siècle, nous reconnaîtrons plus volontiers Praxitèle l'ancien, un contemporain de Calamis[4].

En résumé, quelques textes, quelques jugements sommaires, épars çà et là dans les écrivains anciens, voilà tout ce qui nous renseigne sur un des maîtres les plus brillants de l'Athènes de Cimon. Essayons cependant de réunir les traits les plus saillants fournis par les sources littéraires. Calamis a des aptitudes très multiples, et l'étendue de ses connaissances techniques n'est pas un de ses moindres mérites. En vrai précurseur de Phidias, il pratique à la fois l'art du bronze, la sculpture sur marbre, et la statuaire chryséléphantine. La variété des sujets qu'il aborde, groupes votifs, statues de

1. Voir, sur cette question, A. Hauser, *Die neu-attischen Reliefs,* Stuttgart, 1889, p. 169.

2. « Exactis Calamis se mihi jactat equis. » Properce, III, 9, 10. Cf. Ovide, *Pontiques*, IV, 1, 33.

3. Pline, *Nat. Hist.*, 34, 71.

4. Cf. Klein, *Arch. Mittheil. aus Œsterreich*, IV, 1880, p. 5. On peut aussi, en admettant une fausse lecture du passage de Pline, songer à Praxias, élève de Calamis, un des auteurs des frontons du temple de Delphes. Signalons aussi l'hypothèse de M. Benndorf (*Cultusbild der Athena Nike*, p. 46, note 2) qui propose d'identifier le quadrige de Calamis avec celui dont la base a été retrouvée sur l'Acropole, entre les Propylées et l'Érechthéion. (*Corpus inscr. atticarum*, I, 334.) C'était une restitution d'un ancien quadrige de bronze, détruit par les Perses et qui avait été érigé en souvenir d'une victoire des Athéniens sur Chalcis. (Michaelis, *Mittheil. Athen*, II, p. 95.)

divinités, quadriges, chevaux de course, nous fait voir en lui un héritier direct des grands maîtres de l'ancienne sculpture. Si certains critiques reprochaient encore à ses œuvres quelques raideurs [1], d'autres signalaient, comme la marque propre de son talent, la finesse et la grâce (λεπτότης, χάρις); on le comparait au plus sobre et au plus délicat des orateurs attiques, à Lysias [2]. Et si, faute de mieux, nous cherchons dans l'art moderne des termes de rapprochement, nous nous rappellerons ceux des artistes florentins qui représentent avec le plus d'éclat, à la fin du quinzième siècle, l'époque de transition; nous nommerons volontiers Mino de Fiesole, le maître charmant, soigneux et raffiné dans l'exécution, auquel il n'a manqué peut-être, comme à Calamis, qu'un peu d'audace et de liberté.

A défaut d'œuvres qui nous fassent connaître avec certitude le style de Calamis, pouvons-nous du moins nous flatter d'en retrouver le reflet dans quelque



FIG. 208. — L'Apollon Choiseul-Gouffier, statue de marbre. (British Museum.)

1. Cicéron, *Brutus*, 18, 70. Calamidis dura illa quidem, sed tamen molliora quam Canachi. Cf. Quintilien. *Inst. Orat.*, XII. 10, 7. Jam minus rigida Calamis (fecit).

2. Denys d'Halicarnasse, *De Isocrate*, ch. 3, p. 522.

monument conservé? Il est, croyons-nous, légitime de considérer comme une copie d'un original célèbre de cette époque la statue du British Museum connue sous le nom de l'Apollon Choiseul-Gouffier (fig. 208) [1]. C'est un jeune homme nu, aux formes pleines et vigoureuses, debout dans l'attitude aisée dont les derniers maîtres archaïques ont si laborieusement trouvé la formule. Le poids du corps porte sur la jambe droite; la gauche est légèrement ployée par une flexion très faible, et les muscles sont au repos. L'expression grave et douce du visage est encore rehaussée par l'arrangement original de la coiffure. Tandis que, suivant une ancienne mode, les deux tresses du crobyle maintiennent la chevelure et viennent se nouer sur l'épi du crâne, des boucles flottantes, divisées assez irrégulièrement en deux masses, encadrent le front et donnent à la coiffure un certain air de négligence inconnu de l'art archaïque. Ce visage juvénile contraste avec les formes robustes du corps, où le détail anatomique est souligné avec une rare précision, témoin les veines des bras, dont le réseau s'accuse par une saillie très marquée. Le souci évident du détail, la présence du tronc d'arbre ajouté par le copiste, permettent d'affirmer sans hésitation que l'original était en bronze, et que nous avons sous les yeux une réplique assez fidèle. D'autres copies, une tête du British Museum trouvée à Cyrène, des statues conservées au Musée du Capitole, au palais Torlonia, aux Uffizi [2], viennent encore attester la réputation de l'œuvre originale. Mais surtout le marbre Choiseul-Gouffier doit être rapproché d'une statue du Musée central d'Athènes, trouvée en 1862 près du théâtre de Dionysos (fig. 209) [3]. C'est le soi-disant *Apollon à l'Omphalos*, auquel une restitution malheureuse a longtemps donné pour base un omphalos de marbre, découvert en même temps, mais absolument étranger à la statue. D'une facture

1. *Ancient marbles*, XI, pl. 32. Conze, *Beitraege zur Geschichte der griechischen Plastik*, pl. VI. *Journal of Hellen. Studies*, I, pl. 4. Friederichs-Wolters, *Gipsabgüsse*, n° 221.

2. Tête du British Museum. Murray, *Greek Sculpture*, I, 2e éd., p. 236, fig. 50. — Statue du Capitole, Conze, *ouv. cité*, pl. VII, p. 16. Helbig, *Führer durch die öffentlichen Sammlungen in Rom*, n° 506. — Palais Torlonia. Matz-Duhn, *Antike Bildwerke in Rom*, n° 179. — Uffizi. Dütschke, *Antike Bildwerke in Oberitalien*, n° 27. Cf. Schreiber, *Mittheil. Athen*, 1884, p. 239.

3. Conze, *Beitraege*, pl. III-IV. *Journal of Hellen. Studies*, I, pl. 5. Brunn, *Denkmaeler*, n° 42. Friederichs-Wolters, *Gipsabgüsse*, n° 219.

plus sèche, moins coulante, la réplique athénienne nous paraît plus voisine que la statue de Londres du modèle en bronze ; elle permet mieux d'en saisir les caractères essentiels : la petitesse de la tête, le travail poussé de la musculature, et surtout la complexion athlétique que dénotent la vigueur et la souplesse de ce corps robuste.



FIG. 209. — Statue de marbre, trouvée à Athènes, près du théâtre de Dionysos. (Musée central d'Athènes.)

Maintenant à quel maître devons-nous faire honneur d'une œuvre qui se place certainement avant le milieu du cinquième siècle? M. Waldstein désigne un sculpteur de la Grande Grèce, Pythagoras de Rhégion, à qui l'antiquité reconnaissait le mérite d'avoir su le premier traiter la chevelure avec plus de vérité, et exprimer la saillie des veines sur un corps d'athlète[1]. Pour ce savant la statue est celle d'un pugiliste. Malgré les remarques très ingénieuses de

1. Waldstein, *Pythagoras of Rhegion and the early Athlete statues*, mémoire publié dans le *Journal of Hellenic Studies*, I, 1880, p. 168-201, et reproduit dans l'ouvrage du même auteur : *Essays on the art of Pheidias*, 1885, p. 323.

M. Waldstein, nous sommes beaucoup plus frappé des arguments de MM. Conze, Furtwaengler et Winter[1], qui identifient avec Apollon le personnage représenté, et songent à l'*Apollon Alexikakos* de Calamis. Et de fait, le témoignage des monnaies d'Athènes, où Apollon est représenté tenant d'une main l'arc, et de l'autre un rameau de laurier; la présence d'une figure analogue sur un cratère attique de Bologne[2], tout cela justifie la restitution qu'on peut proposer pour la statue. Apollon de la main gauche légèrement relevée tenait son arc; la droite portait le rameau de laurier entouré de bandelettes, destiné aux lustrations. Enfin, la réplique athénienne, la seule dont la provenance exacte soit connue, semble prouver que l'original était à Athènes, et c'est encore là une raison de plus pour nous reporter à la statue si populaire de Calamis. Tout au moins, en faisant au doute la part la plus large, nous reconnaîtrons volontiers ici une œuvre contemporaine du maître, et une production de l'école attique, exécutée entre 460 et 450.

On peut, sans trop de témérité, assigner la même date et la même origine à la statue dont le Vatican possède une copie; c'est la soi-disant *Pénélope affligée* du musée Pio-Clementino (fig. 210)[3]. Telle qu'on peut la restituer, à l'aide d'un bas-relief du Musée Chiaramonti, d'une statuette du Capitole et d'une tête conservée au Musée de Berlin, la statue du Vatican nous montre une femme assise dans une attitude pensive et attristée, la tête appuyée sur la main droite; une corbeille à ouvrage était placée sous le tabouret carré qui lui servait de siège, et que l'auteur de la restauration a fort mal à propos remplacé par un rocher. L'expression de tristesse, l'allusion aux travaux familiers de la vie féminine, font penser que nous avons sous les yeux une de ces statues funéraires dont l'usage avait commencé à se répandre

1. Conze, *Beitraege*, p. 19. Furtwaengler, *Lexikon* de Roscher, p. 456, et *Funfzigstes Programm zum Winckelmannsfeste*, 1890, p. 150. Winter, *Jahrbuch des arch. Inst.*, II, p. 234. Cf. Murray, *Greek Sculpture*, I, 2e éd., p. 275.

2. Pour les monnaies voir Beulé, *Monnaies d'Athènes*, p. 271. Imhoof Blumer et Percy Gardner, *Journal of Hellen. Studies*, 1887, p. 41, pl. LXXVI, CC, nos XV-XVII. Le cratère de Bologne est reproduit dans les *Monumenti inediti*, X, pl. 54.

3. Helbig, *Führer der öffentl. Sammlungen*, nº 159. La statue est reproduite, avec tous les éléments d'une restauration plus exacte, dans les *Antike Denkmaeler herausg. vom arch. Inst.*, I, 1888, pl. 31 A. Cf. p. 17 du même recueil les observations de M. Fr. Studniczka.

dès le sixième siècle[1]. Pour le style, l'œuvre paraît bien appartenir à cette école attique de transition dont nous cherchons à déterminer



Fig. 210. — Statue de femme assise, dite *Pénélope affligée* (Rome, Vatican).

les caractères. La grâce discrète de la conception, le jet déjà libre et élégant des draperies, le parti pris de traiter la statue comme un

1. Furtwaengler, *Collection Sabouroff*, notice de la planche XV-XVI.

bas-relief, en sacrifiant le revers, voilà des indices qui paraissent attester l'influence exercée par le style de Polygnote sur la plastique. Il semble que les modèles de la grande peinture aient déjà manifesté leur action, en suggérant aux sculpteurs des arrangements de draperies plus souples que le tuyautage conventionnel cher aux anciennes écoles.

En l'état actuel de nos connaissances, nous ne pouvons guère que deviner quelle part revient à la peinture dans l'évolution accomplie par la sculpture au temps de Cimon. Il nous faudra arriver jusqu'aux marbres du Parthénon pour en trouver la trace. Cependant, voici un fait bien caractéristique : un des artistes qui travaillent pour Cimon, l'Athénien Micon, fils de Phanomakhos, est à la fois peintre et sculpteur. Polygnote le prend comme collaborateur pour décorer le temple des Anakes et le Pœcile ; il lui confie le soin d'exécuter, avec Panainos, le frère de Phidias, une des grandes fresques du Pœcile, la *Bataille de Marathon,* et il lui livre un autre panneau où Micon représente le *Combat de Thésée contre les Amazones.* Assurément, il y aurait pour nous un vif intérêt à savoir comment ce même artiste traitait les statues d'athlètes où il excellait, et ce qu'était, par exemple, cette statue de l'Athénien Kallias, fils de Didymios, dont les fouilles d'Olympie nous ont rendu la base [1]. Mais nous devons nous résigner à ignorer l'œuvre d'un maître qui représente cette alliance si féconde de la sculpture et de la peinture.

Il faut bien le reconnaître : nous sommes assez mal renseignés sur l'école athénienne, pour la période de transition qui va de 470 à 450. Pourtant tout nous porte à croire que l'ancienne tradition attique s'est singulièrement élargie. Si certains maîtres, comme Calamis, continuent à représenter les qualités particulières de l'atticisme, et subissent un reste d'influences archaïques, le moment est venu où Myron et Phidias vont effacer toute trace de formules surannées.

1. Loewy, *Inschr. griech. Bildhauer*, n° 41. Sur les peintures de Micon, voir Paul Girard, *la Peinture antique*, p. 185.

§ 2. — PYTHAGORAS DE RHÉGION. — LA GRANDE GRÈCE ET LA TRADITION PÉLOPONNÉSIENNE.

Un fait digne d'attention, c'est l'unité de développement des écoles doriennes. Sans secousse, sans transition brusque, elles perfectionnent les types que leur ont légués les maîtres du sixième siècle. Leur fidélité à l'art du bronze, leur attachement persistant à la statuaire athlétique, la méthode patiente et sûre avec laquelle elles marchent de progrès en progrès, voilà des traits de physionomie très accusés. La période de transition ne fait que continuer, avec plus de liberté, les traditions de l'époque précédente. Rappelons-nous d'ailleurs qu'à Argos, Agélaïdas est en pleine activité productrice vers 480, et que sa carrière se prolonge encore au delà.

Un sculpteur contemporain de Calamis, Pythagoras, nous paraît représenter assez exactement, pour cette période, l'état d'avancement des écoles doriennes. Pythagoras est à vrai dire d'origine samienne; très jeune encore, il faisait sans doute partie du groupe d'émigrants ioniens qui vers la 71e olympiade s'établissent dans la Grande Grèce, à Zanclé, et deviennent les sujets du tyran de Rhégion, Anaxilas [1]. Mais il est dorien d'éducation; les sources littéraires lui donnent pour maître un bronzier de Rhégion, Cléarkhos, et son œuvre comprend une assez longue série de ces statues d'athlètes qui pour les artistes du Péloponnèse étaient comme une spécialité professionnelle [2]. Quelques-unes de ces statues nous aident même à fixer quelques points de repère chronologiques. Une des plus anciennes était celle du Crotoniate Astylos, trois fois vainqueur à Olympie, en 488, 484, et 480. Or l'œuvre de Pythagoras était antérieure aux deux dernières victoires, c'est-à-dire à 484; les Crotoniates enlevèrent la copie qui

1. Des signatures de Pythagoras, retrouvées à Olympie, le désignent comme Samien. Πυθάγορας Σάμιος Lœwy, *Inschr. griech. Bildh.*, nos 23, 24. Cela explique l'erreur de Pline, qui distingue à tort deux artistes du nom de Pythagoras, l'un de Samos, l'autre de Rhégion. (*Nat. Hist.*, 34, 59). Sur Pythagoras de Rhegion, voir Waldstein, *Pythagoras of Rhegion and the early Athlete statues*, dans les *Essays on art of Pheidias*, 1885, p. 323. S. Reinach, *Gazette arch.* 1887, pp. 81-85. Urlichs, *Herakles und die Hydra, ein Torso des von Wagnerscher Kunstinstituts der Universitat Warzburg, und ueber einige Werke des Künstlers Pythagoras*, Leipzig, 1890.

2. Pausanias, VI. 4-3 .Cf. pour les sources relatives à Pythagoras, Overbeck, *Schriftquellen*, 189-507.

se trouvait dans leur ville, quand Astylos, pour capter les bonnes grâces de Hiéron, eut l'idée de se présenter comme Syracusain aux Hellanodices, juges du concours. Les fouilles d'Olympie nous ont rendu la base d'une autre statue exécutée par Pythagoras [1], celle du pugiliste Euthymos, de la Locride Épizéphyrienne, trois fois vainqueur, et célèbre surtout pour avoir terrassé en combat singulier le Héros de Témésa, un fantôme noir, vêtu d'une peau de loup, qui terrifiait les habitants de cette ville. La statue d'Olympie était postérieure à la troisième victoire, remportée en 472. Enfin, d'après le témoignage toujours un peu suspect de Pline [2], le sculpteur de Rhégion aurait remporté le prix sur Myron, avec une statue de pancratiaste consacrée à Delphes. En résumé, Pythagoras est en pleine période de production entre 484 et 460 ; il appartient à la génération formée par les derniers maîtres archaïques.

D'autres statues d'athlètes, commandées pour Olympie, viennent encore attester sa grande réputation. On admirait dans l'Altis les statues du Mantinéen Protolaos, du Stymphalien Dromeus [3], du Sicilien Léontiskos, de Mnaséas de Cyrène, surnommé le Libyen [4], et surtout le char de bronze de Kratisthénès, fils de Mnaséas, où l'artiste avait placé une Niké à côté de l'image du vainqueur. Mais l'artiste de Rhégion ne se confine pas dans ces sujets. La statue du citharôde Cléon, à Thèbes, un Persée avec les talonnières, un groupe d'Étéocle et de Polynice appartiennent à un cycle différent. Les Tarentins montraient avec orgueil une de ses œuvres de maîtrise, dont ils étaient fort jaloux : la Phénicienne Europe, enlevée par Zeus, qui a

1. Loewy, *Inschr. griech. Bildh.* 23. Εὔθυμος Λοκρὸς Ἀστυκλέος τρὶς Ὀλύμπι' ἐνίκων | εἰκόνα δ' ἔστησεν τήνδε βροτοῖς ἐσορᾶν. | Εὔθυμος Λοκρὸς ἀπὸ Ζεφυρίου ἀνέθηκε. Πυθαγόρας Σάμιος ἐποίησεν. Cf. Pausanias, VI, 6, 4.

2. *Nat. Hist.*, 34, 59. Ailleurs Pline le donne comme un contemporain de Polyclète, de Myron et de Scopas (34, 49). S'il s'agit du grand sculpteur Scopas, l'affirmation est évidemment erronée. M. Klein a essayé de démontrer qu'il est ici question d'un autre Scopas, qui aurait vécu au cinquième siècle. (*Arch. epigr. Mittheil. aus Oesterreich*, IV, p. 22.) Voir les critiques opposées par Brunn à cette théorie : *Sitzungsberichte der bayer. Akademie der Wissenschaften*, 1880, p. 456.

3. Urlichs (*mémoire cité*), identifie Dromeus avec une autre œuvre de Pythagoras citée par Pline (*Nat. Hist.*, 34-59), l'homme nu portant des pommes (*mala ferens nudus*).

4. Pour M. Urlichs (*ibid.*), c'est l'enfant portant des tablettes (*puer tenens tabellas*) de Pline, *loc. cit.* La signature du sculpteur aurait été gravée sur les tablettes. Cf. S. Reinach, *Revue critique*, 1891, n° 18, p. [illegible].

pris la forme d'un taureau, et la porte à travers la mer jusqu'en Crète [1]. Sur une des terrasses de Delphes, on voyait la statue de bronze d'Apollon, perçant de ses flèches le serpent Python, statue que divers critiques ont proposé de reconnaître, sans grande certitude, sur une monnaie de Crotone [2]. Enfin, Syracuse possédait une statue très vantée de Pythagoras : Philoctète blessé dans l'île de Lemnos. Le héros traînait péniblement son pied blessé ; la vérité de l'attitude, l'expression de souffrance donnaient au spectateur comme la sensation de la douleur physique. On est fondé à croire que la statue syracusaine a servi de prototype aux graveurs en pierres fines qui ont traité le même sujet ; plusieurs pierres gravées la reproduisent avec des variantes, et les plus voisines de l'original paraissent être celles où le héros marche avec effort, le corps courbé, appuyé sur un bâton noueux (fig. 211 et 212) [3]. On voit par là quels progrès se manifestent dans l'étude des mouvements du corps humain, et comment l'art grec a déjà fait une précieuse conquête, celle de l'expression. Sans doute le célèbre pancratiaste delphien de Pythagoras devait offrir des mérites analogues pour la justesse et le réalisme de l'attitude. M. Benndorf le rapproche d'une stèle funéraire d'Halimonte représentant un pugiliste, les bras tendus en avant, solidement campé sur une jambe, tandis que l'autre pied effleure le sol [4]. On songe volontiers à quelque réminiscence de la statue fameuse qui fut préférée à celle de Myron.



Fig. 211 et 212. — Philoctète blessé. Pierres gravées.

Les textes anciens ne marchandent pas les éloges au sculpteur de

1. M. Murray croit reconnaître une copie plus récente de cette œuvre dans un groupe de marbre du British Museum, provenant de Crète. *Greek sculpture*, I. 2e éd., p. 248, fig. 53.

2. Raoul Rochette. *Mémoires de numismatique et d'antiquité*, p. 33 suiv. et pl. III, no 19. Müller Wieseler, *Denkmæler der alt. Kunst*, II, 13, 145. L'identification a été contestée par M. Schreiber, *Apollon Pythoktonos*, Leipzig. 1879. p. 68 et suivantes.

3. Milani. *Annali dell' Inst.*, 1881. pl. T, p. 249. et *Il mito di Filottete nella letteratura classica e nell' arte figurata*, Florence, 1879, pl. II, fig. 15, 16, 17, 22.

4. Otto Benndorf. *Anzeiger der philosophisch-historischen Klasse* de l'Académie de Vienne. 3 novembre 1886. no XXII. M. S. Reinach a proposé de reconnaître le style de Pythagoras dans un buste d'athlète conservé au Louvre (*Gazette archéologique*, 1887, pl. 10. 1, et p. 81 et suivantes). Le buste me paraît être d'une époque plus récente.

Rhégion. Pausanias l'appelle un des meilleurs maîtres de la plastique [1]. Mais deux traits précis doivent surtout être relevés. D'une part, on louait Pythagoras d'avoir le premier traité la chevelure avec plus de soin, et exprimé avec plus de justesse le jeu des muscles et la saillie des veines [2]; de l'autre on lui reconnaissait le mérite d'avoir poussé très loin l'étude de la symétrie et du rythme [3]. Nous connaissons trop mal ses œuvres pour apprécier les qualités de style et de technique; mais le témoignage relatif à la composition, à la structure de ses statues est fort intéressant. Pour les critiques grecs, la *symétrie* désigne le rapport exact des parties entre elles; elle s'applique aux proportions, et nous sommes ainsi ramenés à cette étude raisonnée de la forme qui est comme le trait distinctif de l'art péloponnésien. Le *rythme* s'applique aux lignes et au mouvement. Il éveille l'idée d'une sorte de souplesse flexible et onduleuse dans les contours, d'une silhouette aux lignes rompues et habilement contrariées, comme l'est par exemple celle d'un homme debout, pliant légèrement la jambe qui ne sert pas de soutien au corps. Dans cette attitude, le torse n'est plus rigide, ainsi qu'il arrive dans les statues primitives, et la ligne médiane passant par le centre de gravité de la figure ne la divise plus en deux parties rigoureusement symétriques. Chose curieuse, nous avons déjà vu ce progrès s'annoncer timidement dans l'ancienne école argienne. N'est-ce pas la preuve que par la tournure particulière de son esprit, par son éducation, Pythagoras se rattache à la grande école péloponnésienne?

Les régions où s'exerce l'influence des écoles du Péloponnèse sont entraînées dans le même mouvement d'art. En Sicile, la sculpture décorative est assez sûre d'elle-même pour aborder des sujets où l'habileté de métier ne suffit pas, et où l'expression des sentiments revendique déjà sa place. Nous en trouvons la preuve à Sélinonte. L'Héraion de Sélinonte s'élevait sur une colline située à l'est de la ville, et occupée par les temples les plus récemment construits. Il avait été édifié au cinquième siècle, et la destruction de la ville, en 409,

1. Pausanias, VI, 4, 3. Εἴπερ τις καὶ ἄλλος ἀγαθὸς τὰ ἐς πλαστικήν.
2. Pline, *Nat. Hist.*, 34, 59. Hic primus nervos et venas expressit capillumque diligentius.
3. Diogène Laërce, VIII, 46. Πρῶτον δοκοῦντα ῥυθμοῦ καὶ συμμετρίας ἐστοχάσθαι.

nous fournit une limite extrême au delà de laquelle on ne peut pas descendre ; d'autre part, le style des sculptures nous fait croire que l'achèvement du temple n'était pas postérieur à 450. Les métopes étaient placées intérieurement, au-dessus de l'entrée du pronaos et du posticum. Des six métopes du posticum, une seule est assez bien conservée pour qu'on y reconnaisse la lutte d'Athéna contre un géant [1].



FIG. 213. — Héra et Zeus. Métope de l'Héraion de Sélinonte.

Mais les plus beaux morceaux proviennent du pronaos. Un grand style, une pure inspiration donnent une haute valeur à l'admirable métope où le sculpteur a représenté le mariage divin (ἱερὸς γάμος) de Zeus et de Héra (fig. 213) [2]. Assis sur un rocher, le buste un peu renversé, Zeus attire doucement à lui la déesse qui se tient debout, entr'ouvrant son voile avec une exquise pudeur ; c'est l'attitude recueillie, le geste chaste de la jeune épousée qui se dévoile dans la chambre

1. Benndorf, *Die Metopen von Selinunt*, pl. X.
2. *Ibid.*, pl. VIII.

nuptiale. Un souffle de poésie homérique anime cette scène, comme si l'artiste s'était souvenu des vers où le poète d'*Iliade* raconte les amours de Zeus et de Héra sur le mont Gargaros [1]. « Héra, arrête-toi un moment avant de t'éloigner. Partage ma couche... Jamais déesse ni mortelle ne m'inspirèrent tant de désirs. » Le style est à la hauteur de l'inspiration. Pourtant, comme dans les autres métopes, l'artiste a mis en œuvre le tuf calcaire, réservant le marbre pour les parties nues des figures féminines, qui sont sculptées dans des pièces rapportées; mais en dépit de cette technique, la figure de Héra, grave et recueillie; celle de Zeus modelée avec une largeur puissante, contiennent de ces beautés auxquelles un reste d'archaïsme donne seulement un charme de plus. Les traces de l'ancien style sont plus sensibles dans la métope qui montre le combat d'Héraclès contre l'Amazone [2]. Coiffée du bonnet phrygien, et protégée par une cuirasse, la guerrière à demi-vaincue recule sous l'attaque du héros qui a saisi à pleine poignée la pointe de sa coiffure. Héraclès est prêt à asséner un coup de massue, et ce mouvement développe les lignes d'un torse robuste, derrière lequel se déploie la peau du lion néméen. Le modelé est irréprochable, mais la tête, avec sa chevelure aux boucles régulières, accuse encore l'influence de l'archaïsme finissant et rappelle celle d'Harmodios, dans la statue de Naples. Même mélange de liberté et de concession au style traditionnel dans la métope d'Actéon (fig. 214) [3]; toutefois la composition atteste que l'art sait déjà chercher avec succès des effets de contraste. Voici, à gauche, Artémis debout, presque immobile, ne se mêlant à l'action que par le geste sobre de ses deux mains tendues, comme pour exciter les chiens; à droite, Actéon se défend avec son épée contre la meute hurlante; celle-ci l'attaque à belles dents, trompée par la peau de cerf qu'Artémis a jetée sur les épaules du chasseur. Nous devons encore signaler, comme appartenant sans doute au même temple, un remarquable fragment de métope découvert en 1890, près des murs de l'acropole. Une femme, peut-être Héra, vêtue d'une fine tunique plissée et d'un voile, étend le bras droit vers

1. *Iliade*, XIV, 152-353.
2. Benndorf, *ouvr. cité*, pl. VII.
3. Benndorf, *ouvr. cité*, pl. IX.

un jeune homme coiffé du pétase, portant le chiton plissé et la chlamyde, et qui marche vers la droite en retournant la tête vers son interlocutrice. Le style très élégant, rappelle celui des meilleures métopes de l'Héraion, et il est permis de croire que ce nouveau bas-relief peut prendre rang à côté des morceaux déjà connus par les anciennes fouilles [1]. A considérer l'ensemble des métopes de l'Héraion,



Fig. 214. — Actéon dévoré par ses chiens. Métope de l'Héraion de Sélinonte.

on est en droit de leur assigner une date antérieure à la grande évolution que le génie de Phidias fait subir à la sculpture décorative. Mais à quelle école appartiennent les artistes de Sélinonte? M. Benndorf les rattache au groupe dorien, et M. Kekulé signale plus d'un point de ressemblance entre les métopes siciliennes et celles d'Olympie [2]. Si l'on songe qu'avant 450, l'école péloponnésienne conserve encore

1. G. Patricolo, *Monumenti antichi pubblicati per cura della reale Accademia dei Lincei*, Milan, 1891, vol. I, p. 245-248, et planche en heliotypie.

2. Kekule, *Arch. Zeitung*, 1883, p. 230-248.

le prestige de sa vieille suprématie, on admettra volontiers que son influence s'étend jusqu'en Sicile.

Où devons-nous chercher, pour l'époque de transition, les caractères de style propres à l'école péloponnésienne? Nous savons bien qu'Argos en reste le centre actif; nous pressentons qu'entre Agélaïdas et Polyclète il y a place pour un groupe d'artistes qui transmettent de l'un à l'autre les glorieuses traditions de l'école. Mais aucun monument d'origine indiscutable ne nous permet de désigner avec une certitude absolue une œuvre argienne de cette époque. A défaut de ces trouvailles heureuses qui sont des révélations, nous devons nous adresser aux monuments conservés dans les musées. L'étude de quelques statues disséminées dans les grandes collections peut nous aider à planter quelques jalons sur cette route mal frayée qui nous conduit aux sculptures d'Olympie.

Un des bronzes antiques les plus anciennement connus est la statue du Tireur d'épine, ou, pour lui laisser son nom italien, du *Spinario* (fig. 215)[1]. Transportée au Capitole dès la fin du quinzième siècle, avec la collection de Sixte IV, elle occupe encore aujourd'hui une place d'honneur dans les galeries du *Palazzo dei Conservatori*. L'authenticité de ce bronze ne saurait être mise en doute. Les caractères relevés par O. Rayet, « les sillons à angles vifs par lesquels est divisée la chevelure, les trous ménagés entre les paupières pour recevoir des yeux en argent ou en émail, l'adjonction, au moyen de scellements en queue d'aronde, de quelques pièces fondues à part, » dénoncent une œuvre grecque. Le Tireur d'épine est un jeune garçon de quinze à seize ans, aux membres encore grêles, à la poitrine un peu maigre, et dont la complexion dénote l'agilité plutôt que la vigueur. Assis sur un rocher, le pied gauche appuyé sur le genou droit, dans une pose qui donne aux lignes de la figure une audacieuse dissymétrie, il est fort

1. Elle est publiée dans les anciens recueils, Righetti, *Descrizione del Campidoglio*, II, pl. 207. Piroli, *Musée Napoléon*, IV, pl. 24. On consultera surtout les notices de Visconti, qui a étudié avec soin le *Spinario* au moment où il appartenait au Louvre, après le traité de Tolentino. E.-Q. Visconti, *Opere varie*, IV, pl. 23, 1, p. 163. La meilleure reproduction a été donnée par O. Rayet, *Monuments de l'art antique*, I, pl. 35. Cf. pour la bibliographie très étendue relative au Spinario, Kekulé, *Arch. Zeitung* 1883, p. 230 et suiv. Helbig, *Führer der öffentl. Sammlungen in Rom*, nº 611. Sur l'histoire de la statue Cf. E. Müntz, *Rev. arch.*, janvier 1882, Michaelis, *Storia della collezione Capitolina di antichità, Bullettino dell' Imp. Istituto arch. germanico*, VI, 1891.

occupé à retirer une épine enfoncée dans son pied. Est-ce là, comme



FIG. 215. — Le *Spinario*, statue de bronze (Rome, Musée du Capitole.)

on l'a dit quelquefois, un simple sujet de genre? Écartons d'abord toute équivoque. L'épisode choisi par l'artiste n'a pas le caractère

d'une anecdote familière, comme celles où se complaira la sculpture de genre quand elle fera son apparition, c'est-à-dire après Alexandre. Le Spinario n'est pas un jeune berger, ou un jeune paysan quelconque, surpris dans une occupation très réaliste par un artiste en quête d'un sujet. Il faut, avec Visconti, reconnaître ici une de ces statues honorifiques que les bronziers du Péloponnèse exécutent pour Olympie ou pour Delphes, à savoir l'image d'un jeune garçon vainqueur aux courses du stade. En perpétuant le souvenir d'un accident qu'on peut considérer comme très réel, en montrant le vainqueur retirant de son pied ensanglanté l'épine qui n'a pas retardé sa course, malgré une cruelle douleur, le sculpteur trouvait une attitude à la fois nouvelle et caractéristique; sans déroger à l'usage, sans choquer le goût de son temps, sans cesser de poursuivre un type généralisé, il enrichissait, par une variante imprévue, la série toujours un peu monotone des sujets athlétiques. On s'accorde moins sur la date du *Spinario*. De fins connaisseurs en matière d'art antique[1], ont proposé d'y voir un pastiche, et l'ont rattaché à cette école contemporaine de Pompée, qui se groupait autour de Pasitélès, et cherchait à rajeunir un art épuisé en empruntant ses modèles à la première moitié du cinquième siècle. Il nous est impossible de partager cette opinion. Aussi bien, les fouilles de l'Acropole, celles d'Olympie nous fournissent aujourd'hui des termes de comparaison certains, et permettent de rétablir la filiation artistique du bronze capitolin. Examinez la partie de la statue où les traces d'archaïsme sont les plus apparentes, c'est-à-dire la tête : ce type de visage au nez un peu fort, aux lèvres saillantes et bien découpées, nous le connaissons déjà pour l'avoir vu, accusé avec plus d'énergie, dans une tête de bronze trouvée à l'Acropole mais d'origine péloponnésienne[2]; nous le retrouverons bientôt, reproduit avec une fidélité qui atteste une tradition d'école, dans la tête d'Apollon, au fronton occidental d'Olympie. Enfin cette technique de la chevelure, divisée en sillons, nous l'avons vue appliquée dans une tête en marbre d'Athènes, apparentée au *Spinario* pour le type du visage, et reflétant

1. C. Robert, *Annali*, 1876, p. 121. O. Rayet, *Mon. de l'art antique*, notice de la pl. 35.
2. Voir page 323, fig. 163.

l'influence du style péloponnésien [1]. Nous n'hésiterons donc pas à reconnaître dans le bronze du Capitole un original grec, exécuté entre 460 et 450, et appartenant à cette période de transition dont nous cherchons à déterminer les caractères. Reste la question d'école. Frappés de l'audace que révèle l'invention du mouvement, certains critiques ont songé à l'école de Myron [2]; d'autres font honneur à Pythagoras de Rhégion de cette œuvre de maîtrise [3]. Les rapprochements signalés plus haut nous engagent à chercher du côté du Péloponnèse l'origine de la statue; nous y voyons volontiers un précieux spécimen de l'art du bronze, tel que le pratiquent les maîtres d'Argos ou de Sicyone, élèves et héritiers directs d'Agélaïdas.

La facilité avec laquelle un motif nouveau entre dans le répertoire courant, le peu de scrupule qu'éprouvent les artistes à s'approprier une trouvaille heureuse d'un devancier, comptent parmi les traits les plus caractéristiques de l'art grec. Il est donc naturel que le sujet du Tireur d'épine ait été maintes fois repris. On le voit reparaître, avec les modifications de style qu'entraîne le progrès de la plastique, dans un beau bronze trouvé près de Sparte, et appartenant à M. le baron Edmond de Rothschild (fig. 216) [4]. Le coureur agile et un peu fluet de tout à l'heure a fait place à un robuste garçon. « Celui-ci, écrit O. Rayet, est une manière de colosse; son dos est d'une largeur extrême, sa poitrine saillante est recouverte d'une épaisse couche de chairs, son cou est gros et court comme celui d'un taureau, et ses épaules et ses cuisses sont garnies de formidables paquets de muscles. La physionomie exprime tout entière la prédominance de l'énergie physique. Les yeux sont perçants et durs, et une volonté quelque peu rageuse se marque dans la contraction du cou, dans le froncement du nez, dans le développement des muscles des joues. Il n'est pas jusqu'aux cheveux qui

1. Voir page 362, fig. 184.

2. Furtwaengler, *Der Dornauszieher und der Knabe mit Gans*; Berlin, 1876. Cf. Murray, *Greek Sculpture*, I, 2e éd., p. 268.

3. Loeschcke, *Deutsche Litteraturzeitung*, 1881, p. 146. M. Kékulé l'attribue à la même école sicilienne qui d'après lui, a produit les métopes les plus récentes de Sélinonte et les sculptures d'Olympie, *Arch. Zeitung*, 1883, p. 213. Signalons enfin l'hypothèse de M. Brizio, qui songe à Calamis (*Annali dell' Inst.*, 1874, p. 53 et suivantes.

4. *Gazette archéologique*, 1882, pl. 9, 10 et 11, avec une notice de M. de Witte. Cf. Rayet, *Monuments de l'art antique*, notice de la pl. 35.

ne concourent à donner cette impression. Drus et crêpés en mèches courtes, ils se tordent avec une sorte de furie. » Cinquante ou soixante ans ont suffi pour amener ces changements. Si, comme il est permis de le croire, ce monument relève de l'école argienne, c'est l'œuvre



Fig. 216. — Tireur d'épine. Bronze trouvé près de Sparte.
(Cabinet du baron Edmond de Rothschild.)

d'un sculpteur postérieur à Polyclète, et la comparaison du bronze de Sparte avec celui du Capitole fait encore mieux ressortir la grâce légèrement archaïque, la sévère tenue de style qui caractérisent ce dernier. Les autres répliques du Spinario, la statue Castellani, au British Museum, celle de Cherchell, au musée du Louvre, nous conduiraient à une date beaucoup plus récente. Devenu sujet de genre, le

motif du Tireur d'épine traverse toutes les périodes de l'hellénisme, et s'adapte aux goûts changeants des dernières périodes de l'art grec. Mais à côté de nombreuses répliques très libres en marbre ou en terre cuite, on retrouve quelques copies très voisines du prototype[1]. Nous citerons en particulier une petite tête inédite en marbre, appartenant au Musée du Louvre, reproduite à la fin de ce chapitre (fig. 220). Dans cette copie romaine, on reconnaît l'arrangement de chevelure, le type de visage particuliers au bronze du Capitole, et c'est, croyons-nous, un argument très favorable à l'opinion que nous avons soutenue. A coup sûr le copiste romain ne s'était pas adressé à un pastiche du temps de Pompée, mais à l'œuvre originale.

Le Spinario du Capitole n'est pas le seul monument qui nous révèle le style des écoles péloponnésiennes de transition. Un admirable buste en bronze, conservé à la Glyptothèque de Munich, est déjà contemporain des débuts de Polyclète (fig. 217)[2]. Dans cette tête d'athlète, au visage juvénile, la chevelure capricieusement bouclée est traitée avec plus de liberté que dans la statue du Capitole ; mais elle s'en rapproche par le type, par la coupe du visage, et rien ne nous fait mieux comprendre par quelles délicates nuances de style le progrès s'accuse à cette date décisive. On pourrait multiplier les exemples. Il y a de fortes raisons de croire que l'école de Pasitélès s'est inspirée plus d'une fois d'originaux péloponnésiens de cette époque. Sans doute, la soi-disant réaction dont on a voulu lui faire honneur consistait à copier simplement les beaux bronzes coulés par les précurseurs de Polyclète[3]. La Villa Albani possède une statue célèbre, connue sous le nom d'Oreste, et signée par Stéphanos, élève de Pasitélès[4]. Or, dans ce jeune homme nu, debout, la tête un peu inclinée, la main gauche étendue comme pour tenir un attribut, il est très vraisemblable de reconnaître une statue d'athlète, conçue suivant la pure tradition péloponnésienne ; on

1. Ainsi une statue en marbre provenant de la villa Aldobrandini, au Musée de Berlin. *Beschreibung der antiken Skulpturen zu Berlin*, n° 485. Une réplique du Musée des Uffizi, à Florence, s'en rapproche pour la forme de la chevelure. *Annali dell' Inst.*, 1874, pl. M.

2. Brunn, *Beschreibung der Glyptothek*, n° 302. *Denkmaeler*, n° 8. Kekulé, *Arch. Zeitung*, 1883, p. 213, pl. 14.

3. Voir les travaux de A. Flasch, *Arch. Zeitung*, 1878, p. 119, 170 ; Furtwaengler, 50e *Programm zum Winckelmannsfeste*, 1890 ; Studniczka, *Roem. Mittheilungen*, II, 1887, p. 98 et suivantes.

4. *Arch. Zeitung*, 1878, pl. 15. Friederichs-Wolters, n° 225.

connait assez de répliques du même type pour refuser à Stéphanos le mérite de l'invention, et lui laisser seulement le rôle d'un habile copiste. Le groupe d'Electre, au musée de Naples, celui d'Oreste et Pylade, au Louvre, nous montrent d'ingénieuses adaptations de cette figure, où l'archaïsme déjà très atténué trahit le style des prédécesseurs immédiats de Polyclète.



FIG. 217. — Buste en bronze d'un jeune athlète. (Munich.)

On sait déjà qu'un des thèmes familiers aux sculpteurs péloponnésiens, dans les ex-voto de victoires olympiques, est l'image du vainqueur, représenté souvent avec son cocher et son char [1]. La fréquence des textes où ce sujet est mentionné donne un intérêt particulier à une statue de marbre, trouvée en 1874 sur l'Esquilin, et transportée au

1. Voir les exemples réunis par M. Emil Reisch, *Griechische Weihgeschenke* dans les *Abhandlungen des arch. epigr. Seminares der Universität Wien*, 1890, p. 48.

Capitole, dans le Palais des Conservateurs [1]. Un jeune homme aux formes robustes se prépare à monter sur un char, et le mouvement des bras indique qu'il tenait tendues les rênes de l'attelage ; la tête a une structure un peu massive, et l'arrangement de la chevelure en souligne le caractère archaïque. Sans doute le marbre romain est une copie d'un bronze grec un peu antérieur à l'année 450 ; il nous donne une idée assez exacte de ces ex-voto exécutés pour les vainqueurs d'Olympie par les élèves d'Agélaïdas, et par les contemporains de Pythagoras de Rhégion.



Fig. 218. — Statuette de bronze formant pied de miroir. (Musée de Naples.)

Dans le même ordre de sujets, nous devons signaler, comme une copie d'un bronze grec de l'époque de transition, la statue de marbre du Vatican représentant une jeune fille victorieuse à la course [2]. Son costume est celui des jeunes filles doriennes qui se disputaient le prix de la course à Olympie, aux jeux célébrés tous les cinq ans en l'honneur de Héra ; elle porte un court chiton, tombant à mi-cuisse, laissant le sein droit à découvert, et serré à la taille par une large ceinture. Les bras écartés du corps, un pied en avant, elle est prête à s'élancer, et son visage aux traits un peu archaïques trahit l'attention avec laquelle elle attend le signal du départ.

Un des types féminins chers à cette école nous est connu par les produits de l'art industriel. Les musées d'Europe possèdent de riches séries de statuettes en bronze servant de supports à des miroirs, et dont la fabrication paraît avoir été une spécialité de l'industrie co-

1. Ghirardini, *Bullettino della Commissione arch. communale di Roma*, 1888, pl. XV-XVI, XVII-XVIII, p. 365. Cf. Helbig, *Die oeffentlichen Samlungen in Rom.*, I, n° 592.

2. Helbig, *die oeffentlichen Sammlungen in Rom.*, I, n° 377.

rinthienne [1]. Ces statuettes représentent le plus souvent Aphrodite debout, traitée avec le type et les attributs que lui prête l'art du sixième siècle, ou de la première moitié du cinquième. Le spécimen reproduit ci-joint et emprunté au Musée de Naples appartient à la période la plus récente (fig. 218). Si le type est encore sévère, l'attitude archaïque a fait place à une pose plus libre ; le geste des mains, rapprochées de la tête, éveille l'idée d'une femme qui rajuste sa coiffure, ou qui se prépare à accompagner d'une mimique gracieuse un mouvement de danse : à l'ancien costume s'est substitué le chiton dorien, dont les beaux plis droits et profonds, l'arrangement simple et élégant, semblent faits à souhait pour la statuaire. Parmi les statues de nos musées, il en est qui offrent avec ces figurines une étroite parenté. La Hestia Giustiniani, au Musée Torlonia, est sans doute une copie d'un original en bronze



Fig. 219. — Danseuse, statue de bronze, provenant d'Herculanum. (Musée de Naples.)

1. Voir le catalogue dressé par M. Pottier : Dumont et Chaplain, *les Céramiques de la Grèce propre*, II, p. 219.

de la même époque [1]. Mais surtout nous songeons aux six statues trouvées à Herculanum, aux danseuses de bronze qui comptent parmi les merveilles du musée de Naples [2]. Dans ces femmes au type un peu viril, vêtues du chiton dorien, les unes au repos ou rattachant l'agrafe de leur vêtement, les autres les bras levés, et exécutant avec des gestes sobres et mesurés le mouvement d'une danse lente et rythmée (fig. 219), nous sommes bien tenté de reconnaître des copies d'originaux grecs, exécutés vers le milieu du cinquième siècle. Et la sévérité du style, la solidité des proportions, nous engagent à les rattacher, avec MM. Julius et Rayet [3], à l'école péloponnésienne.

Ainsi se constitue un groupe très homogène de monuments, originaux ou copies, qui éclairent une des périodes les plus obscures de l'histoire de l'art grec. Certes, il y a encore là plus d'hypothèses que de faits démontrés. Mais si ces hypothèses s'enchaînent logiquement, n'entraînent-elles pas la conviction? Et ne peut-on pas céder à l'attrait de ces sortes de restitutions, dussent-elles paraître parfois téméraires et fragiles?

1. *Galleria Giustiniani*, I, pl. 17. P. E. Visconti, *Museo Torlonia*, p. 198, 400.

2. *Delle antichità di Ercolano* (*Dei Bronzi*), t. VI, pl. 37, 38, 39, LXX, LXXV, *Real Museo Borbonico*, II, pl. IV, VII. Rayet, *Monuments de l'art antique*, t. I, pl 37, 38, 39, et notices de O. Rayet et B. Haussoullier.

3. L. Julius, *Mittheil. Athen.* III, p. 14. O. Rayet, *notice citée*.



FIG. 220. — Petite tête en marbre du type du *Spinario*. (Musée du Louvre.)

CHAPITRE II.

LES SCULPTURES D'OLYMPIE.

Des textes, des monuments épars dans nos musées nous ont seuls fait entrevoir jusqu'ici le mouvement d'art qui s'accuse avec tant d'énergie entre 470 et 450. Les marbres d'Olympie vont nous en révéler la manifestation la plus brillante. Les métopes et les frontons du temple de Zeus nous font connaître par un ensemble imposant de sculptures décoratives l'état de la plastique en Grèce, à la veille de l'évolution décisive que provoquera bientôt le génie de Phidias.

Le temple de Zeus Olympien s'élevait dans une petite plaine basse, que limitent au nord les pentes boisées d'une colline, désignée sous le nom un peu ambitieux de montagne de Kronos. Au sud se déroule le cours capricieux de l'Alphée, qui coule dans un large lit, au milieu des grèves, assez semblable à un gave béarnais. A l'ouest, la plaine est fermée par un affluent de l'Alphée; c'est le Cladéos, petit torrent venu du nord qui se fraie sa route entre de hautes berges escarpées, ravinées par ses eaux. La plaine s'encadre entre des collines couvertes de pins, et mollement ondulées; l'aspect de cette vallée est doux, riant, avec un charme tranquille et comme apaisé.

Dans ce décor verdoyant s'épanouissait la cité sainte d'Olympie. On sait comment des découvertes mémorables l'ont fait revivre pour nous. Personne n'ignore qu'après les recherches trop sommaires entreprises en 1829 par l'Expédition française de Morée, les fouilles poursuivies de 1879 à 1881 par le gouvernement allemand ont été couronnées d'un succès éclatant [1]. Nous n'avons pas à énumérer ici

1. Sur les fouilles d'Olympie : voir Curtius, Adler, Treu et Doerpfeld, *Ausgrabungen zu Olympia*,

les richesses d'art exhumées sous les alluvions de l'Alphée et les éboulements du mont Kronion, ni à dénombrer les monuments qui attestent la longue prospérité d'Olympie jusqu'au temps d'Hadrien. Il nous suffira de rappeler en quelques mots ce qu'était au cinquième siècle la cité sacerdotale. Depuis l'époque reculée où un chef étolien du huitième siècle, Iphitos, avait fondé à Olympie le culte d'Héraclès dans une enceinte consacrée à Zeus, restauré les jeux institués par Pélops, et proclamé la trêve sainte (Ἐκεχειρία), l'ancien sanctuaire fédéral des bourgades de l'Élide n'avait fait que grandir. Dès 776, les jeux célébrés tous les quatre ans étaient devenus pour la Grèce des fêtes nationales. La puissante protection de Sparte assurait la neutralité de l'Élide, et depuis 472, après une dernière répression des gens de la Pisatide, la ville d'Élis exerçait sans conteste à Olympie son droit de suzeraineté. Vers le milieu du cinquième siècle, la ville a déjà pris l'aspect d'un grand sanctuaire et d'un grand musée. Tout annonce qu'elle n'existe que pour le culte et pour la célébration des jeux. Un mur clôt le terrain sacré, l'Altis, qu'égaye la verdure des platanes. Là se dressent les édifices religieux, l'Héraion, le vieux Métrôon qu'un temple nouveau remplacera au siècle suivant, et surtout la merveille d'Olympie, le grand temple de Zeus, tout brillant de sa fraîche décoration polychrome, et à l'intérieur duquel on admirera bientôt la statue chryséléphantine du dieu, chef-d'œuvre de Phidias. Le long du mur nord s'alignent les Trésors des villes grecques, les plus anciens reconnaissables à leur revêtement de terre cuite peinte, les plus récents sobrement ornés d'une façade dorique. Sur des bases, sont posés les *Zanes*, images de Zeus consacrées avec le produit des amendes. Sous les platanes, se presse tout un peuple de statues, athlètes, chars votifs avec leur attelage, taureaux de bronze, sur la base desquels on lit les signatures de plusieurs générations de sculpteurs. Hors de l'enceinte, ce sont les édifices réservés aux magistrats et aux prêtres, puis le stade et l'hippodrome, où la foule venue de tous les points de

5 vol. avec reproductions photographiques, Berlin, 1876-1881. *Die Funde von Olympia*, 1 vol. Berlin 1882. Boetticher, *Olympia*, Berlin, 1886. Flasch, article *Olympia*, dans les *Denkmaeler* de Baumeister. Laloux et Monceaux, *la Restauration d'Olympie*, Paris, Quantin, 1889. Ch. Diehl, *Excursions archéologiques en Grèce*, Paris, 1890, p. 203.

la Grèce applaudit les coureurs les plus agiles, les pugilistes les plus vigoureux, les cavaliers ou les conducteurs de chars les plus adroits.

Nous ne nous arrêterons qu'au temple de Zeus. Les Éléens en avaient confié la construction à un de leurs compatriotes, Libon. Pour le gros œuvre, l'architecte avait employé des matériaux du pays, un calcaire coquillier, d'aspect sombre, provenant de la carrière qu'on appelle aujourd'hui Damaria. Seules les cimaises avec leurs chéneaux, les tuiles du toit, et les sculptures étaient en marbre. Presque égal en dimensions au Parthénon, le temple posait sur un stylobate long de 64 mètres environ, et large de 27 mètres; les colonnes, au nombre de six sur la façade, de douze sur les côtés latéraux, mesuraient 10 mètres 40 en hauteur. Au dire de Pausanias, les Éléens avaient consacré à la construction du temple le butin prélevé sur leurs voisins de la Pisatide, après leur victoire définitive[1]. Il s'agit ici d'événements qui prennent place entre les années 472 et 469; on peut donc admettre une date très voisine de 470 pour le commencement des travaux. Poursuivie sans interruption, la construction du gros œuvre était certainement terminée en 457, l'année où les Lacédémoniens remportaient sur les armées d'Argos et d'Athènes réunies la victoire de Tanagra. Les vainqueurs se hâtèrent de consacrer le souvenir de leur triomphe en faisant placer sur l'acrotère qui couronnait le fronton oriental un bouclier d'or, décoré d'un Gorgonéion; un morceau de l'acrotère, retrouvé dans les fouilles, nous a conservé un fragment de la dédicace, copiée scrupuleusement par Pausanias[2]. Il suit de là qu'en 456, l'année où furent célébrés les

1. Pausanias, V, 10, 2. La date précise de ces événements est difficile à établir. On a rapproché du texte de Pausanias un passage de Strabon (p. 355), d'après lequel les Éléens auraient vaincu leurs voisins avec le concours des Spartiates, ceux-ci ayant de leur côté terminé la guerre de Messénie. La prise d'Ithôme étant de 456, la réduction de la Pisatide par les Éléens serait postérieure à cette date. D'autre part Hérodote (IV, 148) parle de villes détruites par les Éléens, comme Lépreon, Makistos, Pyrgos, événements qui se seraient passés de son temps, peut-être vers 472. Sur la date de la construction du temple, voir Furtwaengler, *Arch. Zeitung*, 1874, p. 41, 151. Urlichs, *Bemerkungen ueber Olympischen Tempel*, Wurzbourg, 1877. Flasch, article *Olympia* dans les *Denkmaeler* de Baumeister, pp. 1098 et suivantes. En plaçant la construction du temple entre 454 et 448, M. Flasch parait adopter une date trop basse. Cf. Loeschcke, *Programme de Dorpat*, 1887, p. 6. Boetticher (*Olympia*, p. 247) admet que le commencement des travaux se place entre les années 472 et 469. D'après le témoignage d'Hérodote, il était complètement terminé en 445 (Hérodote, II, 7).

2. Pausanias, V, 10, 4. *Arch. Zeitung*, 1882, p. 179.

jeux de l'olympiade 81, le temple était construit jusqu'au faîte, sinon terminé dans toutes ses parties. On pouvait déjà voir en place les sculptures qui faisaient corps avec l'édifice, comme les métopes, et les têtes de lions formant chéneaux sur les cimaises de marbre. Nous trouvons donc là un point de repère chronologique fort précieux, et c'est par les métopes, certainement antérieures à 456, que nous devons commencer l'étude de la décoration sculpturale.

§ 1. — LES MÉTOPES.

Le musée du Louvre possède, grâce à l'Expédition française de Morée, les morceaux les plus importants de trois métopes, et quelques fragments. Les métopes retrouvées dans les fouilles allemandes sont conservées à Olympie dans le musée fondé par un banquier d'Athènes, M. Syngros ; des moulages empruntés au Louvre ont permis d'en reconstituer l'ensemble, et c'est au musée du *Syngreion* qu'on peut en prendre l'idée la plus complète. Le temple avait douze métopes ; hautes de 1^{m},60, larges de 1^{m},50, elles étaient réparties par groupes de six, et formaient deux frises, surmontant l'une l'entrée du pronaos, l'autre celle de l'opisthodome. La frise extérieure n'avait pas de métopes sculptées. Ainsi abrités sous le portique, ces bas-reliefs pouvaient tenter les oiseaux en quête d'un perchoir, d'un trou pour y nicher. Les administrateurs du temple avaient donc pris leurs précautions. On distingue encore sur les parties saillantes des bas-reliefs des trous inégalement placés où s'enfonçaient de petites tiges de métal. Si l'on songe aux *ménisques* des statues de l'Acropole, on n'hésitera guère sur leur destination. C'étaient sans doute des tiges fourchues, armées de plusieurs pointes, qui empêchaient les oiseaux de pénétrer dans les creux, entre les parties saillantes des bas-reliefs [1].

Les sujets des métopes étaient empruntés aux exploits d'Héraclès. Avec la description de Pausanias [2], et malgré une lacune évidente,

1. Voir Petersen, *Mitthed. Athen.* XIV, 1889, pp. 233-239
2. Pausanias, V, 10, 9.

il est facile d'en restituer la suite [1]. Nous les décrirons comme l'a fait le voyageur grec, dans l'ordre où elles se présentaient au spectateur qui faisait le tour du temple, en commençant par l'angle sud de la façade orientale, pour passer ensuite devant l'opisthodome.



Fig. 221. — Heraclès soutenant le ciel ; Atlas et l'une des Hesperides. Metope de l'est. (Musée d'Olympie.)

1° *Héraclès et le sanglier d'Erymanthe.* Le héros apportait l'énorme bête à Eurysthée, qu'un fragment conservé nous montre blotti peureusement dans un grand pithos de terre cuite, d'où émerge son

1. Voir G. Treu, *Ausgrabungen zu Olympia*, IV, p. 26 et suiv. *Arch. Zeitung*, 1881, p. 319 et suivantes. Voir, pour les reproductions des métopes, *Ausgrabungen*, t. IV, et *Funde aus Olympia*.

visage effrayé. — 2° *Héraclès emmenant les cavales de Diomède*, métope très mutilée, dont il ne reste que quelques fragments. — 3° *Le combat contre le triple Géryon*. Le monstre était figuré par trois corps revêtus



FIG. 222. Héraclès nettoyant les étables d'Augias. Métope de l'est. (Musée d'Olympie.)

d'armures ; sur le morceau conservé au Louvre, deux de ces corps, terrassés par le héros, essayent encore de lutter. — 4° *Héraclès et Atlas* (fig. 221). C'est la métope la mieux conservée de la façade orientale et l'une des richesses du musée d'Olympie. Au centre du tableau, Héraclès supporte sur ses épaules la voûte du ciel ; un coussin posé

sur sa nuque amortit le poids de l'énorme fardeau. Debout devant lui, Atlas lui présente dans chaque main trois des précieuses pommes d'or, promises au héros ; à gauche, grave et immobile sous les plis rigides de son chiton dorien, une Hespéride[1] joue le rôle de divinité protectrice, et, de son bras gauche replié, semble vouloir venir en aide à Héraclès. Malgré le parallélisme trop apparent des lignes et la raideur de la composition, la scène est empreinte d'un charme sévère ; le visage de l'Hespéride est d'une beauté pleine et pure, et dans la figure d'Héraclès, on ne se lasse pas d'admirer l'exécution large et simple de ce corps vigoureux, où rien ne trahit pourtant la violence de l'effort. Mêmes caractères dans la figure d'Atlas, dont la tête, d'un modelé très doux, emprunte un charme étrange à la convention qui laisse les cheveux et la barbe lisses, pour recevoir la teinte unie appliquée par le pinceau du peintre. — 5° *Le nettoyage des écuries d'Augias* (fig. 222). Ici l'artiste n'a pas reculé devant les détails les plus réalistes. Héraclès, armé d'une pelle ou d'un balai, rejette au dehors les masses de fumier accumulées. Athéna, appuyée sur son bouclier, tient sa lance abaissée, comme pour aider le héros. L'examen de l'original peut seul faire sentir avec quelle expression hautaine la déesse assiste à cette répugnante besogne, et de quel geste dédaigneux elle abaisse vers le sol souillé d'immondices le bout de sa lance divine. — 6° *L'enlèvement de Cerbère.* Vêtu d'une courte tunique, qui moule exactement les formes du corps, Héraclès tire sur la corde à laquelle il a attaché le chien à triple tête. De ce dernier il ne reste guère qu'une tête, à l'expression menaçante, et dont la gueule entr'ouverte laisse à nu des crocs formidables. La partie droite était remplie par une seconde figure, peut-être celle d'Hermès.

En longeant le côté nord du temple, on débouchait à l'angle nord-ouest de la façade occidentale, où les métopes se succédaient dans l'ordre suivant : 1° *Le Lion de Némée.* Très mutilée, et reconstituée incomplètement au musée d'Olympie avec un moulage du Louvre, la métope montrait Héraclès dans une attitude lassée, appuyé sur sa massue, un pied posé sur le lion vaincu et couché à terre ; Athéna as-

1. Voir, pour le type de l'Hespéride, C. Waldstein, *The Hesperide of the olympian metope, and a marble head at Madrid, Journal of Hellen. Studies*, 1884, pl. XLV, p. 171.

sistait au triomphe du héros. 2° *L'Hydre de Lerne.* Quelques fragments du corps de l'hydre, dont les anneaux enroulés remplissaient la partie gauche, les débris du corps d'Héraclès, ne permettent guère d'appré-



FIG. 223. — Héraclès apportant à Athéna les oiseaux de Stymphale. Métope de l'ouest. (Musées du Louvre et d'Olympie.)

cier le style de cette métope. 3° *Les Oiseaux du lac Stymphale* (fig. 223). Héraclès debout, svelte et élancé, présente à Athéna un de ces oiseaux aux griffes et au bec de fer qui désolaient l'Arcadie. Le Louvre possède le beau morceau qui représente Athéna, assise sur un rocher, regardant curieusement le produit de la chasse d'Héraclès.

L'épaisse égide plaque sur sa poitrine; son lourd chiton de laine se creuse de larges plis, et le travail uni de la chevelure fait encore ressortir le caractère simplifié de l'exécution. 4° *Le Taureau de Crète* (fig. 224)[1]. Trouvée dans des fouilles françaises de 1829, cette métope est conservée



Fig. 224. — Héraclès et le taureau de Crète. Métope de l'ouest. (Musée du Louvre.)

au Louvre. Les fouilles allemandes ont fait découvrir depuis la tête du taureau, ses jambes de derrière, et l'attache du bras droit d'Héraclès.

1. Cette métope a été reproduite en héliogravure par O. Rayet, *Monuments de l'art antique*, I, pl. 28. Mais elle n'avait pas encore été complétée par l'addition, au moyen de moulage, des parties trouvées dans les fouilles allemandes. L'initiative de cette heureuse restitution revient à M. Héron de Villefosse, qui a fait compléter de la même manière la métope des Oiseaux de Stymphale.

Le héros cherche à lier le taureau, qu'il doit ramener vivant en Argolide. Le corps rejeté en arrière par un violent effort, solidement appuyé sur la jambe droite, il a déjà réussi à lier une jambe de devant de l'animal, qui se retourne vers lui, furieux, menaçant, battant l'air de sa queue. Héraclès tire sur le lien de la main gauche; son bras droit, vivement relevé, tient sans doute un lacet de cuir qu'il va, en dompteur habile, jeter autour des cornes du taureau. Parmi les autres métopes, aucune ne peut rivaliser avec celle-ci pour la largeur et la puissance du style. La composition est d'une grande simplicité. Sur le corps du taureau, peu saillant, et dont la tête seule se projette en avant pour déterminer vers la droite une vigoureuse tache d'ombre, la figure d'Héraclès se détache presque en ronde-bosse. Les lignes de son corps sont lancées avec une hardiesse singulière, et le modelé sobre du torse, où tous les muscles sont pourtant en action, dénote une main de maître, sûre d'elle-même, énergique, dédaigneuse du détail inutile. 5° *Héraclès et la biche Cérynite.* 6° *Héraclès combattant contre l'Amazone Hippolyte.* Ces deux métopes ne nous sont connues que par des fragments. Dans la dernière, la tête de l'Amazone est seule conservée; mais son visage mourant est d'un beau sentiment, et montre que les sculpteurs d'Olympie savent traiter d'autres thèmes que l'action des énergies physiques.

Résumons notre impression d'ensemble. Certaines gaucheries dans la composition, ici trop rigide, ailleurs un peu vide, accusent encore un reste d'archaïsme. D'autres caractères, comme le parti pris de procéder par masses, de tenir lisses la chevelure et la barbe, s'expliquent par l'usage de la polychromie, et par la préoccupation de ne pas pousser outre mesure des sculptures placées à une grande hauteur. Ces réserves faites, il faut reconnaître aux sculpteurs anonymes des métopes de rares qualités : une exécution à la fois coulante et sobre, une certaine façon de voir large et libre, une volonté marquée de simplifier, un sentiment très juste des exigences de la sculpture décorative, en un mot un grand style. Et ce style offre une telle unité, malgré les inégalités de facture, qu'on est en droit d'y reconnaître comme la marque d'une école.

§ 2. — LES FRONTONS.

La découverte des frontons est due aux fouilles allemandes. Conservés au musée d'Olympie, où ils forment un ensemble unique au monde, ces marbres célèbres ont été reconstitués avec une patience scrupuleuse, les moindres fragments étant remis en place. On peut contester l'ordre adopté pour les figures, d'après la restitution de M. Curtius et du sculpteur Grüttner; nous le suivrons toutefois pour décrire les frontons, tels qu'ils se présentent aux visiteurs du musée Syngros.

Le sujet du fronton oriental était emprunté à une légende de l'Élide. L'oracle de Delphes avait prédit à Œnomaos, roi de Pisa, qu'il mourrait de la main de son gendre. Fort soucieux de faire mentir la Pythie : il proposait un défi aux prétendants, une course en chars, d'Olympie à Corinthe. Partant le dernier, sous le prétexte de sacrifier à Zeus, il les atteignait en route, et les tuait d'un coup de lance. Un prétendant plus avisé, Pélops, corrompt le cocher du roi, Myrtilos, qui fait verser le char de son maître. Œnomaos se tue de désespoir, et Pélops, devenu l'époux d'Hippodamie, hérite de la royauté du Péloponnèse. L'artiste avait choisi le motif, un peu ingrat, des préparatifs de la course. « Au milieu du fronton, écrit Pausanias, est la statue de Zeus; auprès de lui à droite, est Œnomaos, la tête couverte d'un casque, et à côté sa femme Stéropé, l'une des filles d'Atlas. Le cocher d'Œnomaos est assis devant ses chevaux, qui sont au nombre de quatre. Après, viennent deux hommes; ils n'ont pas de noms, mais il est évident qu'ils sont eux aussi chargés de soigner les chevaux d'Œnomaos. A cette extrémité du fronton est couché le Cladéos; c'est celui des fleuves que les Éléens honorent le plus après l'Alphée. Du côté gauche du fronton, après Zeus, viennent Pélops et Hippodamie, puis le cocher de Pélops, ses chevaux, et deux hommes qui sont les palefreniers de Pélops. Le fronton se rétrécit de nouveau, et à cette extrémité est sculpté l'Alphée. Les Trézéniens donnent au cocher de Pélops le nom de Sphairos; mais l'exégète d'Olympie m'a affirmé qu'il se nommait Killas[1]. » Ainsi le fronton comprenait treize

1. Pausanias, V, 10, 6.





figures et deux groupes de quatre chevaux; toutes ces statues, plus ou moins mutilées, ont été retrouvées dans les fouilles [1].

Examinons d'abord le groupe central, que divise exactement en deux parties la haute figure de Zeus (Planche VII-VIII). Le dieu est debout, tenant le sceptre de la main gauche, le bas du corps couvert d'une draperie. A droite, pour le spectateur, est Œnomaos, barbu, coiffé d'un casque, la main droite posée sur la hanche, l'autre appuyée sur sa lance; une légère chlamyde, jetée négligemment sur ses épaules, laisse presque à nu son torse vigoureux. Plus loin, sa femme Stéropé se tient immobile : vêtue d'un chiton dorien, dont les plis épais et rigides rappellent la technique appliquée aux figures féminines des métopes, elle ramène la main droite vers l'épaule, pour relever un coin de son voile; la gauche tenait sans doute un accessoire, phiale ou bandelette. De l'autre côté de Zeus, Pélops, armé d'un bouclier, appuyé sur sa lance, attend avec assurance le signal du départ. A la naissance des cuisses, le marbre est percé de trous réguliers dont M. M. Laloux et Monceaux ont donné l'explication la plus plausible. Sans doute quelque dévot avait fait cadeau à Pélops d'une cuirasse de bronze doré que le sculpteur n'avait pas prévue, et les trous servaient à assujettir des lambrequins de cette pièce d'armure. A gauche de Pélops, Hippodamie a l'attitude réservée et pudique de la jeune fille dont la destinée est en jeu; ses bras sont ramenés vers la poitrine, la main gauche posée sur le cou par un geste distrait. Rien de mièvre d'ailleurs dans cette figure aux formes pleines et massives; elle est de la même famille que l'Athéna ou l'Hespéride des métopes, et l'on imagine volontiers que le sculpteur a pris pour modèle quelque robuste fille de l'Élide. Ces cinq figures forment un groupe bien défini, et dont l'agencement n'est guère contestable. L'œil

1. Le fronton oriental a fait l'objet d'une longue serie d'études spéciales. Voici les principales. Curtius, *Funde von Olympia*, p. 11, suiv., pl. 6-7. O. Rayet, *Études d'archéologie et d'art*, p. 12. R. Kekulé, *Rheinisches Museum für Philologie*, N. F. XXXIX, p. 481, pl. 3. Gurlitt, *Paionios und der Ostgiebel des Zeustempels in Olympia*, dans les *Historische und philologische Aufsaetze Ernst Curtius gewidmet*, 1884. Studniczka, *Arch. Zeitung*, 1884, p. 281, suiv.; Loeschcke, *Die östliche Giebelgruppe*, Programme de l'Université de Dorpat. Dorpat, 1885; Brunn, *Sitzungsberichte der bayer. Akademie, Philosoph. philolog Classe*, II, 2, 1888, p. 171. Laloux et Monceaux, *la Restauration d'Olympie*, p. 75. Flasch, article *Olympia*, dans les Denkmaeler de Baumeister, II, pp. 1004 et suivantes. Six, *Journal of Hellen. Studies*, 1889, X, p. 98, pl. VI. G. Treu, *Arch. Zeitung*, 1882, p. 215, pl. 12. et *Jahrbuch des arch. Inst.*, IV, 1889, p. 266, pl. 8-9; VI, 1891, p. 63 et 98. Furtwaengler, *Jahrbuch*, VI, 1891, pp. 76-88. Bruno Sauer, *ibid.*, VI, 1891, p. 9. E. Curtius, *Die Tempelgiebel von Olympia*, *Abhandl. der berl. Akademie*, 1891.

s'y portant tout d'abord, on reste frappé de la simplicité encore archaïque des lignes, de l'immobilité des figures, imposée pourtant par le sujet. Il en résulte une première impression de raideur, qu'atténue à la réflexion le style large et ample des figures.

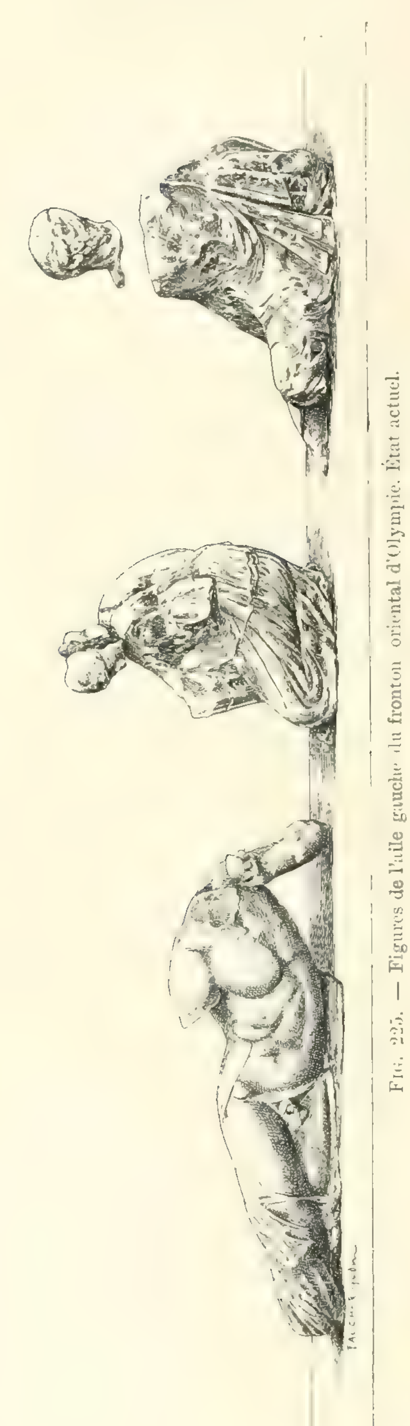


FIG. 225. — Figures de l'aile gauche du fronton oriental d'Olympie. État actuel.

Dans les deux ailes du fronton, prennent place les personnages auxquels, en raison de l'espace plus restreint, le sculpteur a dû donner l'attitude assise, agenouillée, ou couchée. Si l'on commence par l'aile gauche (fig. 225), voici d'abord, couché dans la partie la plus étroite du tympan, le personnage que Pausanias nomme l'Alphée, et où l'on a proposé, non sans raisons spécieuses, de reconnaître simplement un spectateur de la scène[1]. A vrai dire, rien de moins idéalisé que cette figure, dont l'artiste a pu trouver sans peine le modèle, en observant quelque vigoureux jeune homme, surpris dans l'attitude nonchalante du repos. Étendu sur le sol, accoudé sur le bras gauche, la main soutenant le menton, il étale un torse souple et musculeux, mais d'un modelé très doux; une légère draperie,

1. Furtwaengler, *Jahrbuch des Arch. Inst.*, VI, 1891. M. Walz avait déjà proposé de voir dans les figures d'angles des personnages anonymes, faisant partie de la suite de Pelops et d'Œnomaos. *Abhandlung ueber die Erklarung der Eckfiguren am Ostgiebel des Olympischen Zeustempels und am Westgiebel des Parthenon, Programm des Evangel. Theologischen Seminars Maulbronn*, Tubingue, 1887.

traitée avec une simplicité très voisine de la négligence, couvre les jambes allongées. Plus loin, vers la droite, la restitution adoptée à Olympie place une jeune fille agenouillée, le buste et la tête inclinés dans une pose un peu servile. Pour certains critiques, c'est une Nymphe; mais le caractère hâtif du travail, la forme du costume, indi-



Fig. 226. — Fronton oriental d'Olympie. Les chevaux du char de Pélops (aile gauche du fronton). D'après Laloux et Monceaux, *la Restauration d'Olympie*.

quent plutôt une figure d'importance très secondaire, sans doute une des femmes d'Hippodamie ou de Stéropé. Vient ensuite un homme barbu, assis, le regard dirigé en haut, et dont le mouvement indique qu'il s'appuyait de la main droite sur un bâton. En avant est placé l'attelage de Pélops. Il ne reste rien du char, qui était en bronze; mais voici les quatre chevaux de l'attelage, devant lesquels se tient agenouillé un jeune homme nu, le torse un peu incliné, les bras relevés

comme pour rassembler les rênes ; M. Curtius y reconnaît Killas, le cocher de Pélops (fig. 226). Le groupe des chevaux mérite qu'on s'y arrête. Fidèle à son principe de négliger le revers des figures, d'épargner son temps et sa peine, le sculpteur l'a traité comme un

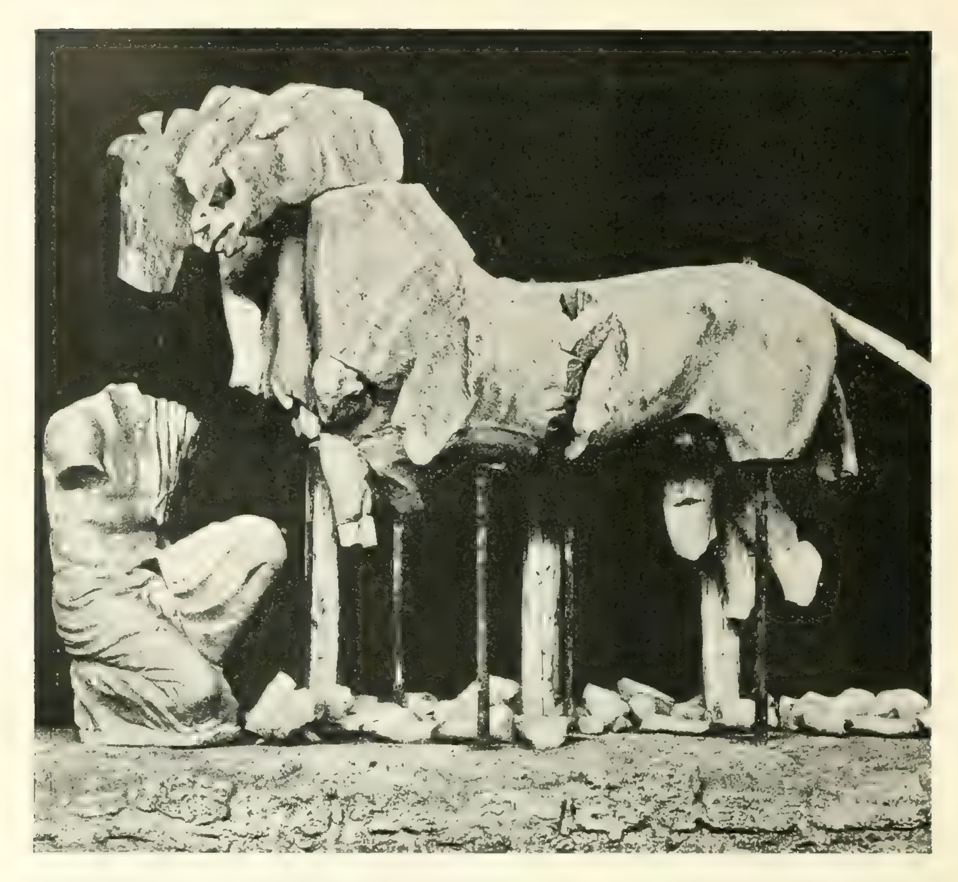


FIG. 227. — Fronton oriental d'Olympie. Les chevaux du char d'Œnomaos (aile droite du fronton). D'après Laloux et Monceaux, *la Restauration d'Olympie.*

bas-relief. Les trois chevaux du fond, sculptés dans une même dalle de marbre, n'ont aucune épaisseur ; celui de devant dont le côté apparent est seul travaillé, est une véritable applique, et fait trompe-l'œil. Ce n'est certes pas que l'artiste se défiât de son talent d'animalier, dont il a su donner des preuves assez manifestes. Tout mutilé qu'il est, avec ses flancs maigres, son ventre sillonné de veines, le cheval du premier plan accuse une rare habileté d'exécution ; les montures des

cavaliers du Parthénon n'auront pas la croupe plus fine, ni l'encolure plus élégante.

Dans l'aile droite, les mêmes sujets se répètent avec des variantes qui n'excluent pourtant pas la symétrie. Au char de Pélops correspond celui d'Œnomaos, placé à droite de Stéropé (fig. 227). Devant les chevaux, traités suivant la même technique et avec la même vigueur que les précédents, un homme est agenouillé, le torse nu, le bas du corps couvert d'un manteau. Viennent ensuite les figures assises ou couchées dont les attitudes répètent symétriquement celles des figures de l'aile gauche (fig. 228). Le personnage assis derrière le char attire l'attention par son type étrangement réaliste (fig. 229). C'est un homme d'âge plus que mûr, chauve, un peu replet. Appuyé sur la main gauche, la droite soutenant le menton, il suit d'un œil attentif les apprêts de la course. Une draperie entoure ses reins, et laisse à nu un torse épaissi par l'âge, une poitrine grasse et tombante, sous laquelle la peau creusée de plis accuse l'affaissement des chairs. La tête est vivante. Le front chauve, les yeux cernés de ressauts, la bouche épaisse sous la moustache unie, la barbe massée en mèches drues, les cheveux longs et bouclés, composent un type très personnel, pris sur na-

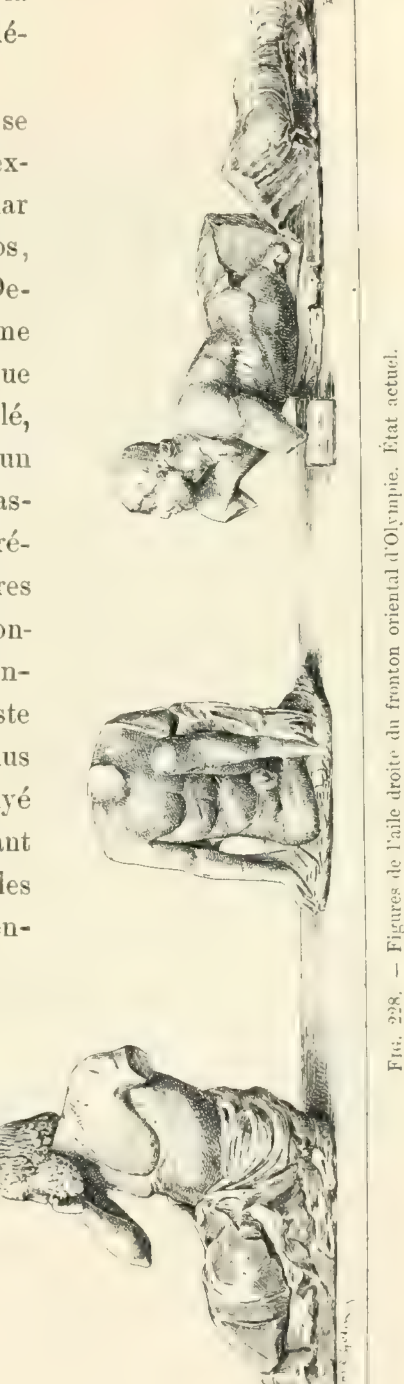


Fig. 228. — Figures de l'aile droite du fronton oriental d'Olympie. État actuel.

ture. « Ce rude et mâle vieillard, dit justement O. Rayet, le sculpteur a dû le rencontrer dans la rue; il a combattu avec le roi Pausanias à Platées, servi bien des fois comme hoplite, et c'est le poids du



FIG. 229. — Fronton oriental d'Olympie. Vieillard assis. Figure de l'aile droite.

casque qui a dénudé son crâne ». Quel rôle joue dans la composition cette figure que l'artiste a pris soin de caractériser si nettement? Sa place dans le fronton n'est pas douteuse. Une entaille pratiquée au pied droit permettait à la roue du char de bronze de s'y emboîter; ce personnage était donc placé derrière le char

d'Œnomaos. L'homme ainsi désigné à l'attention par son attitude méditative est sans doute Myrtilos, un des principaux acteurs du drame qui se prépare [1]. Nous retrouvons la même observation si franche de la réalité dans la figure du jeune garçon qui fait suite au vieillard. Assis dans une attitude que les Orientaux prennent encore volontiers aujourd'hui, un genou relevé, il joue machinalement avec son pied ; geste fort prosaïque en vérité, mais qui ne saurait effaroucher les voyageurs fa-



Fig. 230. — Fronton oriental d'Olympie. Figure de l'angle droit, dite le Cladéos.

miliarisés avec le laisser-aller des habitudes orientales [2]. On n'a pas de peine à reconnaître ici un jeune serviteur attendant des ordres. Enfin, dans l'angle droit du fronton, est couché le personnage que Pausanias nomme le Cladéos (fig. 230). Dieu fluvial ou simple spectateur anonyme, un robuste jeune homme étendu sur le sol se soulève à demi pour regarder avec curiosité vers le centre du fronton ; la flexion du torse fait saillir les muscles, et souligne le dessin des côtes. Le front bas, cerné

1. C'est l'interprétation proposée par MM. Flasch (*Olympia*, dans Baumeister) et Furtwaengler, (*Jahrbuch des arch. Inst.*, VI, 1891, p. 76-88). Signalons au moins une étonnante hypothèse de M. Bruno Sauer. Suivant le critique allemand, Myrtilos tendrait discrètement la main gauche, pour recevoir le fort pourboire qui paie sa trahison. (*Jahrbuch*, VI, 1891, p. 10.)

2. Nous ne pouvons partager l'opinion de M. Loeschcke, pour qui ce personnage représente une des divinités secondaires d'Olympie, le démon Sosipolis, montrant du doigt le monde souterrain. (*Programme de Dorpat*, 1885.)

par le contour très arrêté d'une chevelure tout unie, comme le timbre d'un casque, le menton fort, les maxillaires épais, donnent l'illusion d'un portrait. Sans doute le mouvement du corps, plus tendu que dans la figure de l'Alphée, a entraîné le sculpteur à une exécution plus étudiée; mais le style n'en conserve pas moins son caractère large et sobre.

Nous ne saurions ici discuter par le menu la question, toujours pendante, de l'arrangement des figures dans le fronton. Aucun des systèmes proposés ne s'impose avec une certitude absolue. Toutefois le plus heureux nous paraît être celui de M. G. Treu, un des savants allemands qui ont pris aux fouilles d'Olympie la part la plus active[1]. Nous reproduisons ci-joint la restitution de M. Treu, en y joignant celle de M. Curtius, qui mettra sous les yeux du lecteur l'ordre adopté pour les figures au Musée d'Olympie (fig. 231). M. Treu respecte le groupe central de cinq figures, tel qu'il est mis en place à Olympie; mais il établit dans les ailes plus de symétrie, en plaçant résolument à gauche les serviteurs de Pélops, à droite les gens d'Œnomaos, plus âgés comme il convient. Voici donc, après le personnage couché que M. Treu continue à appeler l'Alphée, un jeune serviteur et Killas, tous deux agenouillés, occupés à démêler les rênes de l'attelage. En avant des chevaux, assis à leurs pieds, le jeune esclave dont nous avons noté la pose si réaliste. A l'aile droite, dans la partie symétrique, un serviteur d'Œnomaos, assis également, la tête relevée vers les chevaux qu'il tient par la bride[2]; puis le vieillard chauve, que suit immédiatement la suivante de Stéropé; enfin le Cladéos. Ainsi reconstituée, la composition gagne au point de vue du rythme et de la symétrie. Néanmoins la première impression subsiste : une œuvre d'aspect légèrement archaïque, où le style est plus libre que la conception; un faire plus robuste que nerveux; une exécution large et hardie, parfois négligée à dessein; un sentiment souvent très réaliste, voilà les traits qui se sont dégagés pour nous de l'analyse attentive des marbres originaux.

1. Voir la planche 8-9 du *Jahrbuch des arch. Inst.*, V, 1889, où sont réunies les principales restitutions, 1° celle de MM. Treu et Studniczka, 2° celle de M. Kekulé, 3° celle de M. E. Curtius.

2. C'est cette figure que M. Treu interprète comme étant Myrtilos.

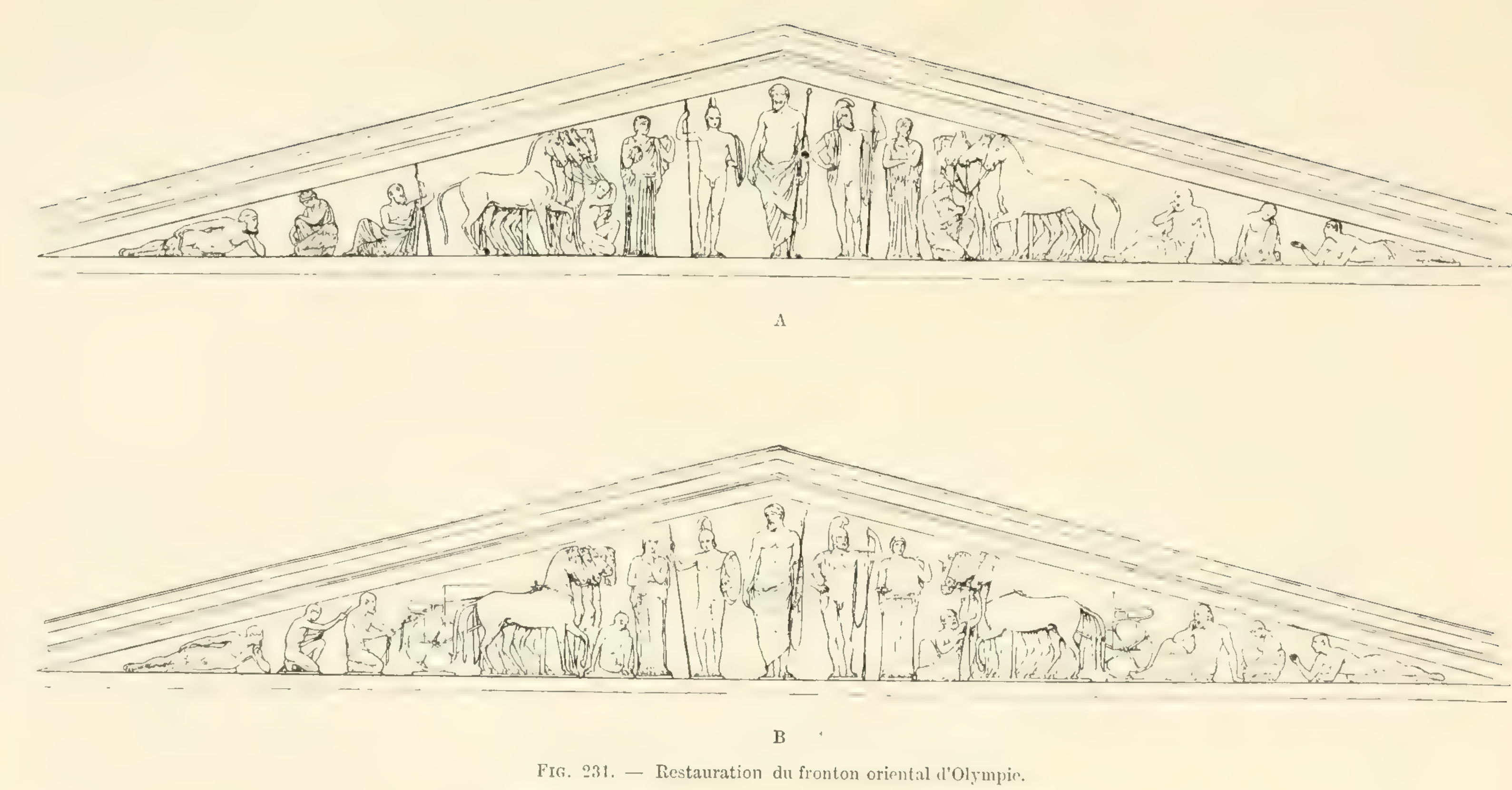


Fig. 231. — Restauration du fronton oriental d'Olympie.

A. D'après E. Curtius. B. D'après G. Treu.

Le sculpteur du fronton occidental s'était inspiré d'une légende thessalienne. Le roi des Lapithes, Pirithoos, célèbre ses noces avec Déidamie. Conviés au festin, les Centaures se grisent de vins généreux, et tentent de faire violence aux femmes lapithes. Une lutte furieuse s'engage ; Pirithoos et son ami Thésée, à la tête des Lapithes, massacrent les Centaures. Au dire de Pausanias, le choix de cet épisode s'expliquerait facilement, Pirithoos étant un des fils de Zeus, et Thésée un descendant de Pélops. La description du voyageur grec est fort sommaire : « Sur le fronton, est figurée la lutte des Lapithes avec les Centaures, aux noces de Pirithoos. Au milieu du fronton est Pirithoos ; auprès de lui, on voit Eurytion, qui a enlevé la femme de Pirithoos, et Cæneus portant secours à Pirithoos. De l'autre côté, Thésée combat avec une hache contre les Centaures. Des Centaures, l'un a enlevé une jeune fille, et l'autre un beau garçon[1] ». Les découvertes d'Olympie comblent heureusement les lacunes de cette description incomplète. Vingt figures, et les fragments d'une vingt-et-unième, restitués par M. Treu, et habilement remis en place au musée Syngros, nous apprennent que chaque aile contenait dix personnages, séparés par la figure centrale[2].

L'ordre des figures est ici moins difficile à rétablir que dans le fronton oriental. Si M. G. Treu a modifié, sur quelques points, l'arrangement adopté au musée d'Olympie d'après sa première restitution, le rythme de la composition reste le même (fig. 232). Vous retrouvez ici, comme dans le fronton oriental, une figure divisant la scène en deux parties symétriques : c'est celle d'Apollon, que Pausanias nomme à tort Pirithoos. De chaque côté, est engagée une mêlée furieuse, et les groupes de combattants se succèdent, répétés d'une aile à l'autre avec cette régularité qui est une des lois du fronton grec. A droite et à gauche d'Apollon, trois personnages : un Centaure enlevant une femme qui se débat sous son étreinte, et un héros, ici Thésée, là Pirithoos, attaquant l'agres-

1. Pausanias, V, 10, 8.

2. Outre les travaux cités précédemment, voir pour l'étude et la restitution du fronton occidental : G. Loeschcke, *Die westliche Giebelgruppe am Zeustempel zu Olympia*. Programme de l'Université de Dorpat, 1887 ; G. Treu, *Ausgrabungen zu Olympia*, III, p. 16 et suiv.; et la nouvelle restitution proposée par le même savant, *Jahrbuch des arch. Inst.*, III, 1888, p. 175, pl. 5-6. P. Wolters, *Mittheil. Athen*, XII, p. 276. Bruno Sauer, *Jahrbuch des arch. Inst.*, VI, 1891, p. 89.

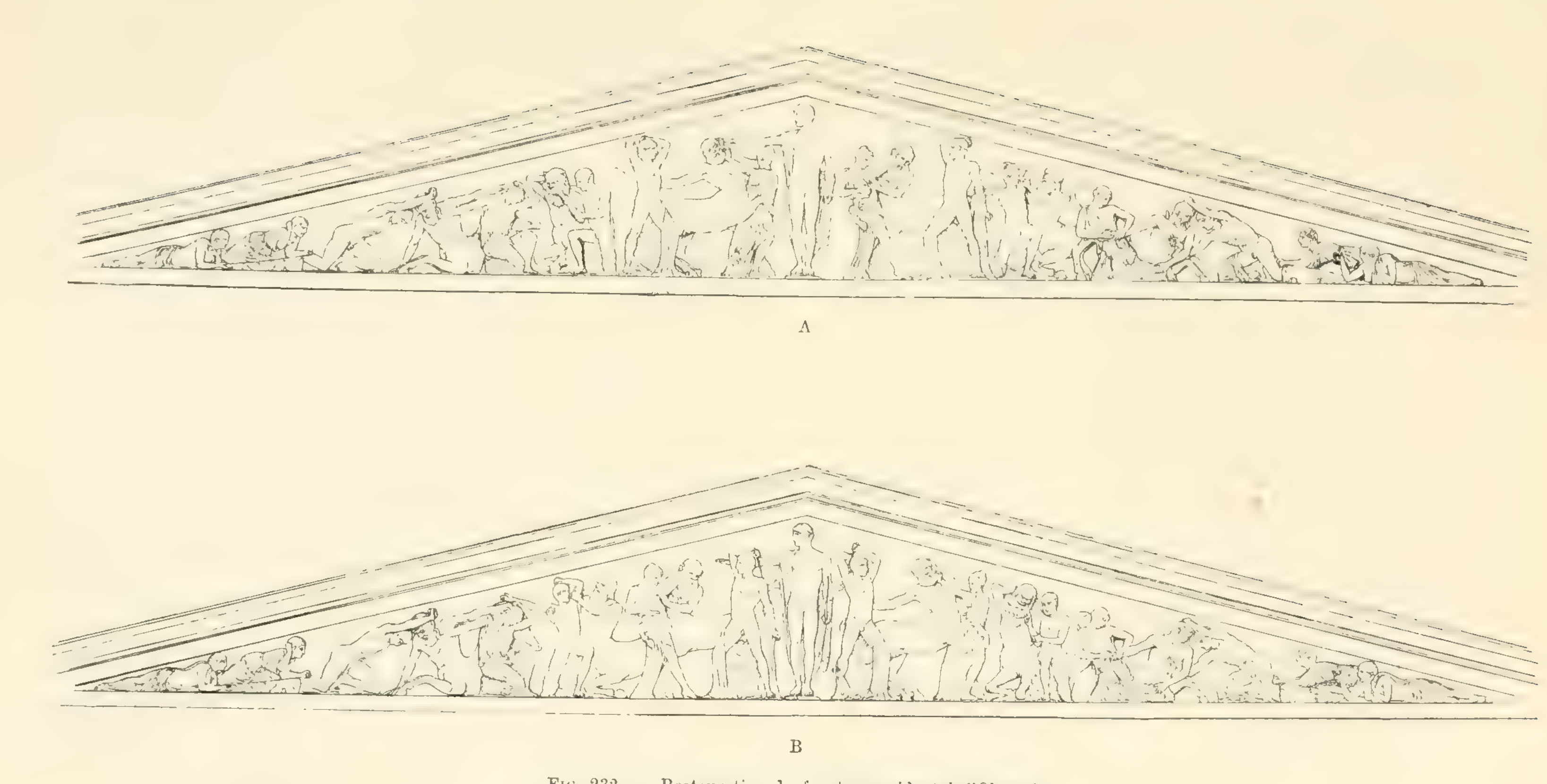


Fig. 232. — Restauration du fronton occidental d'Olympie.

A. Premiere restitution de M. Treu. B. Nouvelle restitution de M. Treu.

seur, la hache levée. Plus loin, en se dirigeant vers les angles, un jeune garçon luttant contre un Centaure. Le tympan devenant plus étroit, le combat se poursuit entre des personnages agenouillés, groupés par trois : un Centaure saisissant une femme, et un Lapithe se relevant pour l'étreindre ou le percer d'un coup d'épée. Enfin dans chaque angle, deux femmes couchées, la plus voisine du centre regardant la scène avec terreur, la dernière plus calme, comme si tout ce mouvement venait s'apaiser, par une sorte de gradation, à chaque extrémité du fronton. A coup sûr, la composition ainsi conçue est fort supérieure à celle du fronton oriental. Nous ne voyons plus ici ces vides, ces figures simplement juxtaposées qui nous avaient choqués tout à l'heure. Les lignes s'assouplissent, s'enchevêtrent dans une complication déjà savante; les groupes se pressent, étroitement liés; l'ensemble prend une cohésion parfaite. Mais aussi combien le sujet est plus fécond, plus riche en épisodes dramatiques! Et comme une âme d'artiste y trouve des émotions autrement fortes que dans le motif, assez banal, d'une scène de départ!

Les morceaux les plus dignes d'attention appartiennent à la partie centrale du fronton, celle que reproduit en héliogravure notre planche IX-X. Par un heureux effet de contraste, la figure d'Apollon, qui domine toute la scène de sa haute taille, est immobile. Le bras gauche qui tenait l'arc est abaissé le long du corps; le bras droit suit la direction du regard, et se tend par un geste impérieux et protecteur vers l'épouse de Pirithoos; une légère chlamyde vient retomber sur l'épaule, laissant à nu un torse élégant, sobrement modelé. La tête a une saveur archaïque des plus franches. Les cheveux bouclés par devant, tombant bas sur le front, et enroulés par derrière autour d'un cercle de métal; le visage plein, la lèvre inférieure un peu saillante, composent un type d'une beauté sévère, avec une expression calme et dédaigneuse. Or, ce type si caractérisé, nous l'avons déjà rencontré. Rappelons-nous la tête de bronze trouvée sur l'Acropole d'Athènes, la belle tête de marbre de même provenance que les fouilles récentes nous ont rendue avec sa fraîche polychromie; nous y retrouverons les traits essentiels de l'Apollon d'Olympie; même coiffure, même structure solide, mêmes proportions dans le visage. Nous avons





bien sous les yeux un type généralisé, traité suivant une tradition d'école.

L'attitude d'Apollon, empreinte d'une dignité sereine, fait ressortir la furie qui éclate dans les groupes voisins. Voici, du côté gauche, les trois figures où Pausanias reconnaît Déidamie, saisie par le Centaure Eurytion, et défendue par son époux Pirithoos. La jeune femme se débat avec terreur, et repousse la tête du Centaure, dont elle a empoigné à pleines mains les cheveux et la barbe ; celui-ci se cabre en hurlant de douleur. Dans la figure très mutilée de Pirithoos, la tête seule mérite attention (fig. 233) ; le visage imberbe respire une grâce toute féminine, et l'on a pu tout d'abord, par une erreur fort excusable, rajuster sur un corps de femme cette tête juvénile dont la chevelure restée lisse adoucit encore l'expression[1]. Le groupe symétrique, auquel manque la figure de Thésée, est traité avec la même vigueur. Il y a une énergie singulièrement expressive dans le geste brutal avec lequel le Centaure enlace de sa jambe repliée la jeune femme qui cherche à se dégager de son étreinte. Mais l'artiste a su déployer d'autres qualités. Autant il a mis de violence dans la figure bestiale du Centaure, autant il a su donner de grâce au mouvement d'effroi et de pudeur qui renverse le corps souple de la jeune Grecque. La tête surtout peut soutenir la comparaison avec les œuvres les plus accomplies de l'art hellénique.



Fig. 233. — Tête de Pirithoos, fronton occidental d'Olympie.

1. C'est ainsi qu'elle est encore placée sur la planche XXVI-XVII des *Ausgrabungen aus Olympia*.

Ce visage à l'ovale plein, aux yeux allongés sous leurs paupières un peu lourdes, à la bouche petite, est empreint d'une exquise douceur; on ne se lasse pas d'en admirer la beauté saine et forte, que fait valoir encore une grande simplicité d'exécution.

Des deux groupes suivants, qui se répondent dans chaque aile, un seul, celui de gauche, est assez bien conservé pour nous arrêter. Un Centaure aux traits crispés, à la large barbe étalée en éventail, mord cruellement au bras un jeune Lapithe. Il faut quelque attention pour reconnaître que ce dernier s'appuie sur un genou; sa cuisse gauche est démesurée, et l'artiste a pris résolument son parti d'une incorrection choquante, en jetant là fort à propos un paquet de draperies. La tête du jeune Lapithe est d'un réalisme saisissant : la bouche contractée laisse échapper un cri de douleur; le front bas se ride sous une chevelure crépue dont les boucles, travaillées à la virole, sont minutieusement détaillées (fig. 234).

A mesure que les rampants s'abaissent, les groupes s'étalent en largeur. A gauche c'est une femme agenouillée que le Centaure, les jambes fléchies, a saisie par les cheveux. Un Lapithe se dresse pour entourer de ses bras vigoureux la tête de l'agresseur, et son corps allongé semble s'étirer par la violence du mouvement. A droite, un Centaure, dont la croupe se replie comme une queue de Triton, s'efforce d'entraîner une jeune fille; mais, par un geste assez étrange, un Lapithe passe son bras sous celui de son adversaire et d'un coup oblique, lui enfonce son épée dans la poitrine (fig. 235). Il y a peu de groupes où le travail soit plus hâtif et plus incorrect. C'est un bien médiocre praticien qui a sculpté ce corps de femme sans épaisseur, ces plis de la tunique sous lesquels on ne sent que le vide.

Si l'on était tenté de nier le sentiment réaliste qui perce dans la composition, il suffirait de regarder l'avant-dernière figure, parmi celles qui occupent l'aile gauche du fronton (fig. 236). C'est une vieille femme dont la chevelure courte, le type vulgaire, le costume simple indiquent la condition servile. Se soulevant un peu sur les coudes, elle suit avec anxiété les péripéties du combat; son visage creusé de rides a une expression saisissante de terreur et d'attention (fig. 238). Une figure analogue prenait place dans l'aile droite. Enfin voici les



Fig. 234. — Fronton occidental d'Olympie, aile gauche. Femme Lapithe et jeune garçon attaqués par les Centaures.



Fig. 235. — Fronton occidental d'Olympie, groupes symétriques de l'aile droite.
D'après Laloux et Monceaux. *La Restauration d'Olympie.*

figures d'angles, répondant à l'Alphée et au Cladéos du fronton oriental. Ce sont deux jeunes filles étendues sur le sol dans une pose nonchalante, et regardant la scène avec plus de curiosité que d'effroi (fig. 236 et 237). Une draperie ramenée sur une épaule laisse leur buste à découvert, et couvre le bas de leur corps; celle de gauche, dont la tête est conservée, porte une coiffure d'un caractère assez étrange : une sorte de coiffe faite d'une pièce d'étoffe enroulée autour de la tête comme un turban. L'interprétation de ces figures reste douteuse. Si l'on admet que, dans le fronton oriental, les deux spectateurs couchés aux deux angles personnifient des fleuves et déterminent le lieu de la scène, on est conduit à reconnaître ici des divinités locales, des nymphes thessaliennes [1]. Mais nous sommes très frappés de la cohésion qui existe entre ces figures et les précédentes. Ces prétendues nymphes ne diffèrent des vieilles esclaves que par leur type juvénile et par la convention qui fait au nu une plus large place ; comme leurs compagnes plus âgées, elles restent en dehors de l'action. Nous y verrions volontiers de jeunes suivantes, spectatrices plus éloignées de la scène du combat, et par suite plus indifférentes.

En résumé, le fronton ouest offre des qualités de composition supérieures à celles du fronton oriental. La verve et la fougue y éclatent avec une liberté que ne comporte pas l'ordonnance plus froide des figures de l'est. A côté de cela, d'étranges incorrections, une exécution parfois hâtive et négligée à l'excès, comme si le sculpteur, travaillant très vite, avait surtout visé à l'effet décoratif.

Les exégètes d'Olympie avaient nommé à Pausanias les deux artistes que la tradition courante désignait comme les auteurs des frontons. Pæonios, un maître originaire de la ville de Mendé, en Thrace, aurait sculpté le fronton oriental; l'autre était l'œuvre d'un élève de Phidias, Alcamènes. On sait quelles controverses passionnées ont soulevées les deux lignes où le voyageur grec enregistre ces renseignements. La question des frontons d'Olympie a fait surgir toute une littérature érudite, où la critique a fait valoir les arguments les plus ingénieux pour soutenir ou pour combattre l'authenticité de l'attribution. Nous

1. Loeschcke, *Programme de Dorpat*, 1887.



Fig. 236. — Figures de l'aile gauche du fronton occidental d'Olympie. État actuel.

Fig. 237. — Figures de l'aile droite du fronton occidental d'Olympie. État actuel.

n'ouvrirons pas ici un débat contradictoire; nous nous bornerons à exposer les raisons qui nous rendent très suspecte la science des exégètes auxquels s'est fié Pausanias.

Examinons d'abord la tradition relative au fronton oriental [1]. Pæonios nous est connu par une œuvre indiscutable, trouvée dans les fouilles allemandes. C'est une Victoire en marbre, dont la base porte l'inscription suivante : « Les Messéniens et les Naupactiens ont consacré cette statue à Zeus Olympien, comme dîme du butin pris aux



FIG. 258. — Vieille femme couchée. Figure de l'aile gauche du fronton occidental d'Olympie.

ennemis. Pæonios de Mendé l'a faite, et pour les acrotères placés sur le temple, il a remporté le prix » [2]. Pausanias, qui a lu l'inscription, pense que l'occasion de la dédicace a pu être une guerre victorieusement soutenue par les Messéniens contre les Acarnanes et les gens de

1. L'attribution du fronton oriental à Pæonios a été chaudement défendue par M. Brunn, qui voit dans Pæonios le représentant le plus brillant de l'art de la Grèce du Nord ; c'est de cet art, suivant lui, que procède le fronton est. Voir *Sitzungsberichte der bayer. Akademie*, 1877, p. 1 ; 1878, p. 422 et suivantes. D'autres critiques, MM. Loeschcke, Rayet, Flasch, acceptent aussi comme exact le renseignement de Pausanias. Pour la théorie contraire, voir P. Wolters, *Gipsabgüsse*, p. 136. Dans une lettre où j'ai trouvé sur plus d'un point la confirmation de l'opinion exposée ici, M. Treu a bien voulu me faire part des arguments qui le déterminent à révoquer en doute le témoignage de Pausanias.

2. Μεσσάνιοι καὶ Ναυπάκτιοι ἀνέθεν Διὶ Ὀλυμπίωι δεκάταν ἀπὸ τῶμ πολεμίων. Παιώνιος ἐποίησε Μενδαῖος | καὶ τἀκρωτήρια ποιῶν ἐπὶ τὸν ναὸν ἐνίκα. Voir Loewy, *Inschriften griech. Bildhauer*, n° 49, et toute la bibliographie citée. Cf. Pausanias, V. 26, 1.

la ville d'Œniadae, vers 455; mais les Messéniens, sans doute mieux informés, lui avaient fourni une autre version. Pour eux, l'œuvre de Pæonios rappelait le succès remporté par leurs ancêtres sur les Lacédémoniens lors de l'affaire de Sphactérie, en 425, et cette date, il faut le reconnaître, concorde beaucoup mieux avec le style de la statue. Supposez que l'exécution de l'ex-voto ait pris un an ou deux; la Victoire a été sculptée vers 423, c'est-à-dire plus de trente ans après l'achèvement du temple de Zeus, terminé vers 456. On se heurte donc à une première invraisemblance. Si longue qu'ait pu être la carrière de Pæonios, il la commençait à peine en 456; or, imagine-t-on les Éléens confiant à un débutant une œuvre aussi considérable qu'un fronton? Pourtant, dira-t-on, Pæonios avait travaillé pour le temple de Zeus; il rappelle lui-même qu'il a exécuté les acrotères, et pour ce travail remporté le prix sur son concurrent. Mais quelque violence qu'on fasse aux mots, on ne saurait expliquer le mot ἀκρωτήρια dans le sens de frontons. Il s'agit seulement des acrotères, c'est-à-dire de la Niké et des bassins de bronze doré qui couronnaient la façade orientale. Là se borne la part prise par Pæonios à la décoration du temple, et l'on peut placer assez tard l'achèvement du couronnement, puisque la statue de culte, le Zeus de Phidias, n'est terminée qu'en 448.

Les objections prennent plus de force encore si l'on considère la statue de Pæonios (fig. 239)[1]. Au sommet d'une haute base triangulaire, la déesse prend son vol, touchant encore du talon droit le tronc d'arbre qui lui sert de point d'appui. Ses grandes ailes battent l'air; sa main gauche relève par un geste d'une superbe ampleur un coin du voile qui s'arrondit derrière elle, gonflé par le vent; la droite abaissée tient quelque attribut de victoire, couronne ou bandelette. Une fine tunique transparente dessine les formes du corps, et, laissant à découvert la jambe gauche déjà suspendue dans le vide, flotte par derrière, creusée de plis souples et profonds. Bien qu'elle trouve des analogues dans la sculpture de la seconde moitié du cinquième siècle, la Victoire de

1. *Ausgrabungen zu Olympia*, I, pl. 9-12. *Funde von Olympia*, pl. 16, p. 15. La restitution exécutée par le sculpteur Grüttner, et dont un modèle est conservé au Musée d'Olympie, est reproduite dans les *Selections from ancient sculpture* de Mme Lucy Mitchell, pl. 14, 1. Cf. Brunn, *Sitzungsber. der bayer. Akademie*, 1876, I, p. 315; 1877, p. 21. Rayet, *Études d'archéologie et d'art*, p. 61. Laloux et Monceaux, *Olympie*, p. 67.

Pæonios a des mérites très personnels; l'exécution en est large et souple. Mais ce qu'on admire surtout, c'est le jet hardi du mouvement, c'est l'habileté avec laquelle l'artiste triomphe de la difficulté, en soutenant dans le vide cette masse de marbre, sans artifice apparent. Est-ce bien à ce maître audacieux, tout pénétré de l'influence de Phidias, qu'il convient d'attribuer le fronton, encore si archaïque à bien des égards, de la façade orientale? Qu'on fasse valoir, si l'on veut, la rapidité avec laquelle l'art se renouvelle sous l'action des maîtres, et les changements qui s'accomplissent après 450 : nous nous refusons à admettre qu'un artiste subisse une métamorphose aussi complète ; que le même sculpteur puisse, dans sa jeunesse, exécuter les figures massives de Stéropé et d'Hippodamie, et à l'âge où la main s'alourdit, faire sortir du marbre cette légère et triomphante Victoire.

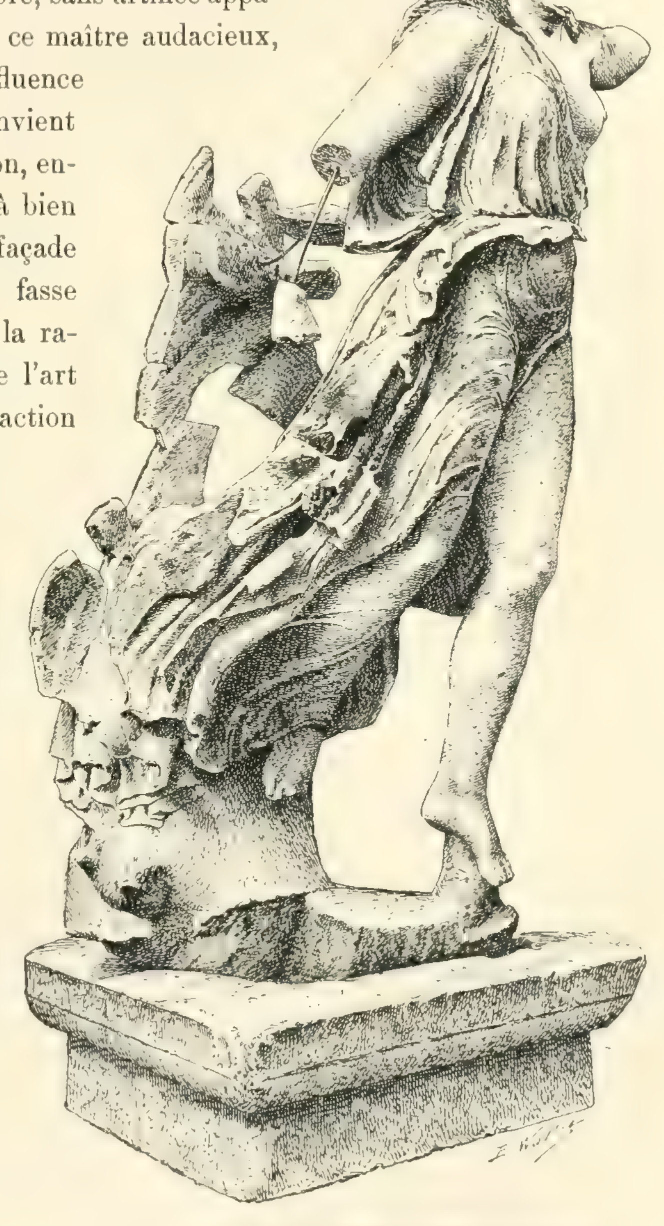


FIG. 239. — La Victoire de Pæonios. (Musée d'Olympie.)

Arrivons au fronton occidental. Suivant la tradition olympique, l'auteur est Alcamènes, contemporain et élève de Phidias. Les sources littéraires les plus autorisées le donnent comme Athénien ; d'autres, plus douteuses, le font naître à Lemnos. Nous aurons plus tard à étudier son œuvre en détail. Mais il faut dès à présent noter un fait capital : c'est que sa période de production correspond à la seconde moitié du cinquième siècle. Son *Hécate Epipyrgidia*, consacrée sur le *Pyrgos*, autrement dit sur la terrasse du temple d'Athéna Niké, est postérieure à la construction des Propylées. Quand Thrasybule et ses compagnons délivrent Athènes de la tyrannie des Trente, ils commandent à Alcamènes une Athéna et un Héraclès qu'ils dédient à titre d'ex-voto dans un temple de Thèbes ; or l'événement est de 403, cinquante-trois ans après l'achèvement du temple de Zeus. Qu'on prête à Alcamènes une activité productrice d'une durée très longue, l'écart de date n'en crée pas moins une difficulté insoluble. Personne n'admettra comme vraisemblable qu'un maître, déjà célèbre avant 456, produise encore après 403 [1]. Ajoutez que les caractères du fronton occidental démentiraient singulièrement tout ce que les textes nous apprennent du style d'Alcamènes. Comment croire que l'auteur de l'Aphrodite des Jardins, le maître délicat et fin si vanté par Lucien, ait pu, dans une œuvre de début, apporter cette exécution si souvent insouciante, négligée, et esquivée ? Certains critiques, et parmi eux des savants dont l'opinion fait autorité, ont essayé de répondre à l'objection trop évidente que fournit la chronologie. M. Loeschcke, et avec lui MM. Six et Puchstein, admettent deux Alcamènes [2], l'un plus ancien, Lemnien d'origine, auteur du fronton ; l'autre plus jeune, Athénien, et élève de Phidias. Nous n'insisterons pas sur le caractère un peu suspect des témoignages invoqués à l'appui de cette thèse [3]. Mais si la difficulté peut sembler ainsi résolue en ce qui concerne Alcamènes, elle sub-

1. Ces arguments ont été développés par M. R. Förster, *Alkamenes und die Giebelcompositionen des Zeustempels in Olympia : Rheinisches Museum*, N. F., t. XXXVIII, 1883, p. 421 et suivantes.

2. Loeschcke, *Programme de Dorpat*, 1887. J. Six, *Journal of Hellen. Studies*, X. 1889, p. 112. Puchstein, *Jahrbuch des arch. Inst.*, V, 1890, p. 97.

3. L'origine lemnienne d'Alcamènes n'est indiquée que par Suidas. Ἀλκαμένης ὄνομα κύριον· ὁ Λήμνιος. Est-il certain qu'il s'agisse du sculpteur ? Quant à la Héra de Phalère, exécutée avant les guerres médiques, Pausanias ne l'attribue à Alcamènes que sous toutes réserves : καθὰ λέγουσιν, Ἀλκαμένους ἐστὶν ἔργον. I, 1-5.

siste tout entière pour l'auteur du fronton oriental. A moins d'imaginer également deux Pæonios, le problème reste inextricable.

L'invraisemblance de la tradition ne s'accuse pas avec moins de force, si l'on examine sans parti pris les deux frontons. Il faut ici savoir fermer les livres, regarder avec ses yeux, et recueillir avec sincérité les impressions que suggère, dans le tranquille musée d'Olympie, une étude attentive des originaux. Or, si l'on ne peut nier le contraste, peut-être voulu, qu'offre la composition si différente dans les deux frontons, on surprend bien des analogies de style et de facture. L'exécution large et grasse dans les nus, avec un parti pris évident de sacrifier le détail inutile; les négligences plus marquées dans le rendu des draperies, opaques et rondes; le réalisme qui éclate aussi bien dans la figure du vieillard chauve que dans celles des Centaures ou de la vieille esclave, voilà des traits assurément communs aux deux frontons. Certaines figures, par exemple l'Alphée et le Cladéos à l'est, les jeunes filles couchées à l'ouest, paraissent être de la même main [1], et n'est-ce pas le même ciseau qui a creusé de plis épais le vêtement de la jeune suivante de Stéropé et celui de la femme lapithe agenouillée? Faut-il encore signaler les analogies si frappantes que révèlent les corps des Centaures et les chevaux des chars? A l'analyse, on note une foule de détails qui entraînent la certitude, et permettent d'affirmer que les mêmes sculpteurs ont travaillé aux deux frontons. Allons plus loin encore, et reconnaissons qu'entre les frontons et les métopes il n'y a pas de différences de style essentielles. L'auteur du Taureau de Crète a pu trouver sa place parmi les artistes qui ont sculpté avec tant de verve les groupes de la façade occidentale.

Que faut-il conclure? Simplement que Pausanias a recueilli un renseignement erroné, et qu'au second siècle de notre ère, six cents ans après la construction du temple, les exégètes d'Olympie pouvaient bien se méprendre sur les véritables auteurs de sculptures non

1. La similitude de certaines figures dans les deux frontons n'a pas échappé à un connaisseur aussi fin que M. Brunn. (*Sitzungsberichte der bayer. Akad.*, 1878, p. 443.) Elle est si évidente que M. Puchstein attribue les sculptures des deux façades au même artiste, à Alcamènes. (*Jahrbuch. des arch. Inst.*, V, 1890, p. 97.)

signées, et restées anonymes. Si l'on cherche à expliquer comment cette tradition fausse a pris naissance, les raisons plausibles ne manquent pas. Une interprétation complaisante du mot *acrotères,* dans l'inscription de la Victoire des Messéniens, a pu justifier la légende de Pæonios. L'artiste avait exécuté les acrotères du temple; par là, on entendait un des frontons. Il était question d'un prix remporté; c'était donc le fronton principal, celui de l'est, qui lui avait valu la victoire. Et quel était le rival? Désigner Phidias eût été bien audacieux; on pouvait tout au moins songer à Alcamènes, l'élève le plus brillant du maître dont le séjour à Olympie, avec ses disciples et ses collaborateurs, était resté dans la mémoire de tous, grâce à la statue du Zeus Olympien.

Nous avons abouti à des conclusions négatives. Quant à déterminer à quelle école appartiennent les véritables maîtres des frontons, on ne saurait le faire que par conjecture. M. Kekulé les rattache à une école sicilienne [1]. Nous nous sommes d'avance refusé le droit de souscrire à cette théorie, en considérant l'école sicilienne comme une sorte de province de l'art péloponnésien. Rien ne nous autorise à lui attribuer un caractère assez tranché, une renommée assez étendue, pour expliquer que les Éléens aient fait appel à des sculpteurs siciliens. Pourtant les rapprochements établis par M. Kekulé gardent leur valeur. S'il y a, comme il l'a montré, des rapports entre les sculptures les plus récentes de Sélinonte et celles d'Olympie, pourquoi ne pas songer à un centre commun d'influences, qui serait le Péloponnèse? Et, de fait, c'est avec les œuvres péloponnésiennes que les frontons d'Olympie offrent le plus d'analogies. La Hestia Giustiniani, les danseuses d'Herculanum sont bien de la même famille que l'Athéna et l'Hespéride des métopes, ou la Stéropé et l'Hippodamie des frontons. Mais surtout nous devons nous souvenir de la tête de bronze de l'Acropole d'Athènes, qui avec celle du Spinario, celle de l'Apollon du fronton occidental, nous montre l'évolution d'un même type. Nous avons reconnu dans le bronze d'Athènes une œuvre péloponnésienne; nous serons donc conséquent avec nous-même en attribuant

1. *Arch. Zeitung*, 1883, p. 241.

à la même école les sculptures d'Olympie. Or, à la date où s'élève le temple de Zeus, avant 456, l'école d'Argos est dans tout son éclat. Est-il téméraire de supposer que, bâtissant à grands frais le sanctuaire de Zeus, les Éléens s'adressent pour le décorer à l'école qui n'a pas encore trouvé de rivale [1]? Nous ne voyons pas d'hypothèse plus plausible, et nous rattacherions volontiers à l'école d'Argos les maîtres dont l'œuvre inégale contient encore, avec des beautés de premier ordre, tant de souvenirs de l'archaïsme finissant.

1. M. Studniczka a le premier émis cette conjecture. *Roemische Mittheil.* 1887, p. 53 et 102. *Mittheil. Athen,* XII, p. 375.

CHAPITRE III.

MYRON.

Les traditions relatives aux trois grands sculpteurs du cinquième siècle nous ramènent encore en Argolide. Myron, Polyclète et Phidias sont les élèves d'Agélaïdas. Mais entre le maître et les disciples, il y a toute la distance qui sépare l'habileté professionnelle lentement conquise, et le génie original et libre. Les élèves du vieux maître argien entrent en scène à une époque privilégiée ; ils sont des créateurs, des chefs d'école, capables de diriger le mouvement irrésistible qui entraîne l'art vers sa perfection. Chose curieuse, il n'y a aucune parenté entre ces maîtres formés au même enseignement. Avec des mérites très différents, une portée d'esprit sans doute fort inégale, chacun d'eux personnifie une des tendances maîtresses entre lesquelles se partage l'art d'une grande époque. Le réalisme avec Myron, la méthode savante et théorique avec Polyclète, l'idéalisme le plus large et le plus élevé avec Phidias, voilà trois des principales acceptions de l'art qui trouvent de glorieux représentants. Dans ces directions fort opposées, les trois maîtres frayent une voie nouvelle.

Myron paraît être l'aîné de ses deux illustres émules. A plusieurs reprises, Pausanias le qualifie d'Athénien[1] ; en réalité il ne l'est qu'à moitié. S'il a son atelier à Athènes, il est à demi Béotien d'origine. Sa ville natale est Éleuthères. Or, cette ville, située au pied des défilés du Cithéron, sur les confins de l'Attique et de la Béotie, a fait d'abord

1. Pausanias, VI, 2, 2 ; VI, 8, 4 ; VI, 13, 2.

partie de la confédération béotienne, et c'est la haine de Thèbes qui l'a poussée à se donner à Athènes [1]. Le nom même de Myron, porté plus tard par un artiste thébain [2], semble indiquer que le maître d'Éleuthères n'est pas de pure race attique, et nous devrons nous en souvenir pour comprendre certains caractères de son talent. Sur sa vie, sur tout ce qui constitue la physionomie morale d'un artiste, les sources antiques sont, comme toujours, d'un laconisme désespérant. Elles nous renseignent mal sur sa période d'activité, car Pline fait manifestement erreur en la plaçant vers 420 [3]. C'est à ses œuvres qu'il faut s'adresser pour fixer quelques points de repère chronologiques. Une Hécate, exécutée pour les Éginètes, est suivant toute vraisemblance antérieure à 456, date à laquelle Égine perd son indépendance. Peut-être même faut-il remonter plus haut pour ses œuvres de début. Nous savons déjà qu'il a été le rival de Pythagoras de Rhégion. D'autre part, il est fort possible que le poète Simonide ait composé une épigramme funéraire pour le coureur Ladas, dont Myron exécute la statue [4]; Simonide étant mort vers 467, l'œuvre de Myron serait antérieure à cette date. Enfin, nous pouvons encore mettre à profit ce que nous savons de son fils Lykios, sculpteur comme lui. Vers 422, Lykios est en pleine période de production [5]. Reportez quarante ans plus haut la date de sa naissance; en 462, Myron peut avoir trente ans. Sans nous dissimuler ce que ces calculs ont d'approximatif, nous placerons volontiers vers 492 la naissance de Myron; vers 472, le moment où il étudie dans l'atelier d'Agélaïdas, et vers 452, l'époque de sa pleine maturité. Il est donc le contemporain de Phidias, quoique un peu plus âgé, et aussi celui de Polyclète, à quelque vingt ans d'intervalle [6].

1. Pausanias, I, 38, 8.

2. Μύρων Θηβαῖος. Loewy, *Inschr. griech. Bildhauer*, n° 154.

3. Pline, *Nat. Hist.*, 34, 49.

4. Voir Benndorf, *Epigrammata graeca quae ad artem spectant*, p. 14. M. Benndorf propose de lire Λάδας au lieu de Δανδης dans l'épigramme de Simonide, *Anthologie*, XIII, 14.

5. M. Lolling a, il est vrai, essayé de démontrer que Lykios est déjà actif en 446, ce qui reporterait sa naissance vers 484. Une signature de Lykios, trouvée sur l'Acropole, appartiendrait, suivant M. Lolling, à un ex-voto dédié par des chevaliers athéniens après la conquête de l'Eubée par Periclès en 446. (Δελτίον ἀρχαιολογικόν, 1889, p. 179-200. Cf. S. Reinach, *Chroniques d'Orient*, p. 605.) Mais ce n'est encore là qu'une hypothèse.

6. Pline, dit de Myron et de Polyclète « aequales atque condiscipuli », *Nat. Hist.*, 34, 9.

Essayer de suivre le développement de son talent, en étudiant ses œuvres dans l'ordre chronologique, est chose impossible; nous devons nous borner à les grouper par catégories de sujets. Voici d'abord les statues de divinités, exécutées pour diverses villes, et dont la liste suffirait à attester la grande renommée du maître [1]. L'Hécate d'Égine semble être la seule grande œuvre où Myron n'ait pas employé le bronze de Délos, qu'il travaille d'habitude; c'était l'imitation d'un *xoanon*. Les monnaies d'Égine reproduisent peut-être le type traité par Myron [2]; la déesse était représentée sous la forme de trois corps accolés l'un à l'autre, suivant l'ancien type que doit bientôt modifier Alcamènes. Myron avait fait pour les Éphésiens un Apollon qui leur fut enlevé par Antoine, et rendu par Auguste. Au temps de Verrès, les Agrigentins montraient dans leur Asclépiéion une admirable statue d'Apollon, portant sur une cuisse, en lettres d'argent, la signature du maître; c'était un cadeau de Scipion, provenant sans doute du pillage d'une ville grecque, et sur lequel Verrès fit main basse. Une autre œuvre très vantée de Myron, le Dionysos d'Orchomène, avait été enlevée par Sylla, et consacrée sur l'Hélicon. Deux statues d'Héraclès, signalées par les textes, prouvent que le type athlétique du héros l'avait plusieurs fois tenté. L'une, apportée à Rome, avait pris place près du *Circus maximus;* l'autre faisait, au temps de Cicéron, l'orgueil du Mamertin Héius, une des victimes de Verrès. C'est un fait à noter que le goût prononcé des contemporains d'Auguste pour les œuvres du sculpteur d'Éleuthères; les Samiens en firent l'expérience à leurs dépens. Myron avait exécuté pour leur célèbre sanctuaire de l'Héraion un groupe colossal en bronze, composé de trois figures, Zeus, Athéna et Héraclès; le sujet traité par l'artiste était sans doute celui que reproduit si souvent la peinture de vases du cinquième siècle : la déesse présentant au souverain de l'Olympe le héros admis au rang des dieux. Antoine enleva le groupe, et l'apporta à Rome. Quelques années plus tard, Auguste le disloqua, rendit aux Samiens l'Athéna et l'Héraclès, et garda le Zeus, qu'il

1. Voir pour les textes, Overbeck, *Schriftquellen*, nos 535-539. Brunn, *Griech. Kunstler*. I, p. 142.
2. *Journal of Hellen. Studies*, 1885, p. 94, 4, cf. pl. LV, nº III.

consacra dans le temple de Jupiter Tonnant [1]. Parmi les statues que Myron avait exécutées pour Athènes, plusieurs avaient eu la bonne fortune de rester en place. Pausanias put encore voir sur l'Acropole le groupe de Persée tuant Méduse [2], et lorsqu'il signale près du temple d'Athéna Polias un groupe en bronze de deux figures représentant Érechthée luttant contre Immarados, cet Érechthée est sans doute celui de Myron qu'il mentionne ailleurs comme une œuvre digne d'admiration [3]. Quant à la Niké sur un taureau, connue seulement par un témoignage très suspect [4], elle doit sans doute être rayée de la liste des œuvres de Myron.

Nous sommes heureusement mieux renseignés sur un groupe célèbre que Pausanias décrit en quelques mots. Il se trouvait à Athènes, sur l'Acropole, et représentait « Athéna frappant le Silène Marsyas, parce qu'il avait saisi les flûtes, alors que la déesse voulait que personne ne les ramassât [5] ». L'artiste avait traité la légende béotienne de l'invention de la flûte, telle qu'on la contait à Athènes, avec une variante où perce tout le dédain des Athéniens pour les arts béotiens. La déesse vient de fabriquer la double flûte avec des roseaux du lac Tritonis ; elle en joue devant les dieux. Avertie par les rires d'Aphrodite et de Héra, elle se regarde dans le miroir d'une source, et apercevant ses joues bouffies, ses traits déformés, elle rejette l'instrument avec colère, maudissant celui qui le ramassera. Le Silène Marsyas survient, s'em-

1. Strabon, XIV, I, 14. Il faut sans doute reconnaître l'Héraclès du groupe sur des monnaies de Samos, frappées du temps de Philippe et de Gallien. Percy Gardner, *Numismatic Chronicle*, sér. III vol. II, pl. XIII, nº 11, p. 284, nº 25. Malgré l'opinion contraire d'Overbeck (*Griech. Kunstmythologie*, I, p. 16), il est fort possible d'identifier avec la statue de Myron le Zeus figuré sur des monnaies d'or d'Auguste. Ces pièces ont été certainement frappées à l'occasion de la dédicace du temple de Jupiter Tonnant.

2. Pausanias, I, 23, 8. Une inscription trouvée sur l'Acropole porte, en caractères du cinquième siècle, le nom de Myron : ... ες Ἐλευθερ[ύς Μ]ύρωνος. Lœwy, *Inschr. griech. Bildh.*, nº 417. Michaelis a proposé de la mettre en rapport soit avec le Persée de Myron, soit avec une œuvre de Lykios, fils de Myron. *Mittheil. Athen*, I, p. 294, note 1. L'hypothèse de M. Mayer, suivant laquelle l'œuvre de Myron représenterait une scène de l'enfance de Persée, nous paraît très peu fondée. M. Mayer, *Mittheil. Athen*, XVI, 1891, p. 246.

3. Michaelis, *Mittheil. Athen*, II, p. 85. J'ai proposé de reconnaître le groupe de l'Acropole sur un jeton de plomb d'Athènes. *Mémoires de la Société des Antiquaires de France*, t. XLVII, 1886, p. 287.

4. Tatien, *Advers. Græcos*, 57, p. 117.

5. Pausanias le décrit sans en nommer l'auteur, I, 24, 1. Mais c'est bien le même groupe que Pline mentionne parmi les œuvres de Myron : « fecit... et Satyrum admirantem tibias et Minervam. » *Nat. Hist.*, 34, 57.

pare des flûtes, y adapte la lanière de cuir appelée φορβεία, s'exerce à en jouer, et fier de ses talents, adresse à Apollon l'audacieux défi qu'il expie par un cruel supplice. Dans l'Athènes du cinquième siècle, cette légende avait le don de passionner les esprits. C'était le moment où, par haine des Béotiens, les Athéniens délaissaient un instrument cher à leurs voisins détestés; où, dans un dithyrambe, le poète Mélanippidès attaquait avec violence la flûte béotienne, « vil instrument, opprobre du corps ». Myron s'inspirait donc d'un sujet très populaire, et il adoptait, pour le traiter, la version mise à la mode par le patriotisme athénien.



Fig. 240. — Le groupe d'Athéna et de Marsyas. (Monnaie d'Athènes.)

On peut retrouver les lignes générales du groupe dans une série de monuments qui le reproduisent, plus ou moins interprété au gré de la fantaisie des artistes. Une monnaie de bronze d'Athènes (fig. 240), une œnochoé à figures rouges du musée de Berlin (fig. 241), nous le montrent sous le même aspect; il est retourné au contraire dans un bas-relief qui décore un vase de marbre de l'ancienne collection Finlay, aujourd'hui conservé au Musée central d'Athènes (fig. 242)[1]. La comparaison de ces documents



Fig. 241. — Athéna et Marsyas, peinture d'un vase attique à figures rouges. (Musée de Berlin.)

1. J'ai analysé ces documents dans une notice des *Monuments de l'art antique*, publiés par O. Rayet, t. I, pl. 33. Ils ont fait l'objet de monographies spéciales. 1° Monnaie d'Athènes; Ludwig von Sybel, *Athena und Marsyas, Bronzemünze des Berliner Museums*, Marbourg, 1879. 2° Œnochoé attique trouvée à Var., musée de Berlin. Hirschfeld, *Athena und Marsyas, Programm zum Winckelmannsfeste*, Berlin, 1872.

nous apprend quel moment précis avait choisi Myron pour mettre face à face ses deux personnages. Athéna vient de rejeter dédaigneusement les flûtes. Déjà prête à s'éloigner, elle retourne la tête, et son clair regard se fixe sur le Silène qui arrive en dansant. Marsyas se recule brusquement, partagé entre deux sentiments, le désir de saisir l'instrument qui le captive, et la stupeur dont il reste frappé à la vue du visage menaçant de la déesse.

De ces deux figures, une au moins, celle de Marsyas, nous est connue grâce à une excellente copie en marbre, découverte en 1823 sur l'Esquilin (fig. 243)[1]. C'est la statue du musée du Latran qu'une restauration malheureuse a transformée en un Satyre dansant, et accompagnant son pas de danse du cliquetis de ses castagnettes. Supprimez les bras, qui sont modernes ; donnez-leur le mouvement indiqué par les documents cités plus haut, le bras droit relevé, le gauche abaissé ; vous aurez, croyons-nous, une idée exacte de l'attitude de Marsyas dans le groupe original. Au reste, l'erreur de la restauration s'explique facilement. Bien qu'elle fasse partie d'un groupe, la statue peut s'en dé-



FIG. 242. — Athéna et Marsyas. Relief d'un vase en marbre de l'ancienne collection Finlay. (Athenes. Musée central.)

3 Vase de marbre Finlay : Heydemann, *Arch. Zeitung*, 1873, p. 96. Kekulé, *Arch. Zeitung*, 1874, pl. 8. Cf. M. de Verrall et Jane E. Harrison, *Mythology and Monuments of ancient Athens*. Londres, 1890, p. 409. Le Marsyas du groupe est aussi reproduit, mais très librement, sur un bas relief découvert à Mantinee par M. Fougeres, et provenant de la base d'une œuvre de Praxitele. *Bull. de corresp. hellén.*, 1888, pl. I, p. 105 et suivantes.

1. Benndorf et Schoene. *Die antiken Bildwerke des Lateranensischen Museums*, 1867, n° 225. Cf. Helbig, *Fuhrer der œffentl. Sammlungen in Rom*. n° 655. La meilleure reproduction a été donnée dans Rayet, *Monuments de l'art antique*. I. pl. 33.

tacher sans peine ; elle a en quelque sorte son existence propre, et l'on ne s'étonne pas que, dans l'antiquité même, elle ait servi de modèle pour des figures isolées. Nous retrouvons la même attitude, un peu modifiée, dans un beau bronze du British Museum, trouvé à Patras en 1876 (fig. 244)[1]. C'est une œuvre du troisième siècle, traitée dans le goût de l'époque, mais où l'on reconnaît à première vue une adaptation ingénieuse du motif créé par Myron.

A l'analyse, la statue du Latran nous révèle une recherche d'expression toute nouvelle dans l'art grec, et parfaitement originale. A coup sûr, les contemporains de Myron savent déjà rendre avec une singulière puissance l'énergie de l'action physique ; le fronton ouest d'Olympie en témoigne. Myron va plus loin ; il traduit des sentiments par l'attitude, par les gestes. Son Marsyas est surpris dans une sorte de conflit d'émotions contraires; on le sent à la mimique du corps, au recul du buste, au mouvement de marche en avant brusquement suspendu et même à l'expression du visage. Nous connaissons en effet, pour la tête, une copie plus voisine de l'original que la statue du Latran, à savoir une tête en marbre conservée à Rome dans la collection Barracco[2]. Tandis que, dans la première, le visage ressemble à un masque fixe et immobile, ici la stupeur et la convoitise se peignent sur cette face vulgaire ; et la bouche entr'ouverte, les sourcils redressés, le front creusé de plis disent assez l'étonnement du Satyre à la vue de la déesse irritée.

Pour le style, la copie du Latran semble assez fidèle. Elle nous fait entrevoir les principaux caractères de l'œuvre originale : un modelé précis, savant et rigoureux. La charpente osseuse énergiquement accusée sous la peau, les côtes et les clavicules saillantes, nous font juger que le bronze était d'une exécution serrée et très poussée, et d'une anatomie irréprochable. La tête peut encore paraître archaïque, surtout si on la compare à celle du bronze de Patras, où les mèches drues et rebelles de la chevelure, les ondulations de la barbe largement étalée sont traitées avec une virtuosité recherchée. Ici, la cheve-

1. A. S. Murray, *Gazette archéologique*, 2879, p. 241. Rayet, *ouvr. cité*, t. I, pl. 34.

2. J'ai publié cette tête dans les *Mélanges d'archéologie et d'histoire* de l'École française de Rome, t. X, 1890. pl. II.



FIG. 243. — Marsyas. Statue en marbre. (Rome. Musée du Latran.)

lure courte, avec ses boucles sommairement indiquées, la barbe formant une masse creusée de sillons presque réguliers, dénotent un travail plus simple. A certains égards, c'est encore la méthode qu'on peut observer dans les têtes des Centaures du fronton occidental, à Olympie. Il est visible que l'effort de l'artiste s'est concentré surtout sur le rendu des membres et du torse.

Un artiste aussi curieux d'étudier le corps humain dans la variété de ses mouvements devait trouver dans les statues d'athlètes mainte occasion de donner carrière à son génie audacieux. Représenter, dans son attitude la plus caractéristique, un coureur, un pugiliste; substituer aux types conventionnels d'autrefois des types réels, vivants, pris sur nature, c'était là pour la sculpture une voie toute nouvelle; s'il n'est pas certain que Myron l'inaugure, au moins s'y engage-t-il résolument. Les textes nous font connaître avec quelques détails une des plus célèbres parmi ses statues d'athlètes, celle du coureur Ladas. D'origine laconienne ou argienne, Ladas avait remporté à Olympie le prix de la course longue (*dolichos*); épuisé de fatigue, il était mort après sa victoire, et ses compatriotes lui avaient élevé un tombeau sur une route, près de l'Eurotas [1]. Deux épigrammes de l'*Anthologie* nous décrivent la statue en quelques traits nets et précis [2]. Le coureur est « dressé sur les ongles du pied... Le souffle qui s'exhale de ses flancs creux passe sur ses lèvres tendues en avant... Le bronze va s'élancer vers la couronne du vainqueur; il ne restera pas sur sa base ». Faites la part des exagérations poétiques; ces vers nous donnent l'idée d'un coureur saisi au vol, pour ainsi dire, exactement dans la pose qu'un de nos sculpteurs contemporains a prêtée à son *Vainqueur aux combats de coqs*. D'autres statues, connues seulement par de brèves mentions, viennent encore attester la prédilection du maître d'Éleuthères pour la statuaire athlétique : des pancratiastes à Delphes, la statue de Timanthe de Cléones à Olympie, deux bronzes de l'Altis, rappelant la victoire du Spartiate

1. Pausanias, III, 21,1, Pline ne parle pas de la statue, à moins qu'on n'admette une correction de M. Benndorf, qui dans le passage de Pline relatif à Myron (*Nat. Hist.*, 34, 57) propose de lire « fecit et *Ladam* et discobolum », au lieu de « fecit et *canem.* » (Benndorf, *Epigrammata græca quæ ad artem spectant*, p. 15, note 1.)

2. *Anthologia græca*, IV, 185, 318.

Lykinos, remportée avec deux poulains à la course des chevaux. On voyait encore à Olympie une autre statue du maître, placée près d'une stèle où était gravée la liste des victoires de Khionis, un athlète laconien du septième siècle ; c'est ce Khionis qu'on reconnaissait dans le bronze de Myron [1].

A cette série de statues d'athlètes, il faut joindre la plus célèbre, celle qui porte chez les écrivains latins la désignation anonyme de *Discobole.* Était-ce quelque statue de vainqueur enlevée à Olympie par un général romain, et envoyée à Rome sans sa base, sans l'inscription qui rappelait le nom de l'athlète ? L'hypothèse paraîtra fort plausible, si l'on songe que deux des statues les plus fameuses de Polyclète, le Doryphore et le Diadumène, sont également désignées par des surnoms [2]. Lucien nous a laissé du Discobole une courte et vive description, dans le dialogue du *Menteur* [3]. « Tu parles

FIG. 244. — Marsyas. Bronze trouvé à Patras. (British Museum.)

1. Voir pour les textes, Overbeck, *Schriftquellen*, nos 546, 549. La statue de Philippe l'Azane, dont l'inscription a été retrouvée à Olympie dans les fouilles allemandes, est sans doute l'œuvre d'un autre Myron, appartenant au quatrième siècle. Curtius, *Arch. Zeitung*, 1878, p. 84. Loewy, *Inschr. griech Bildhauer*, nº 126, p. 99.

2. Cf. Furtwaengler, *Der Dornauszieher*, p. 31.

3. Lucien, *Le Menteur*, 18.



n'est plus en action, et a pris son point d'appui un peu au hasard; le pied pose légèrement sur les doigts repliés. A vrai dire, tout le poids du corps retombe sur la jambe droite, et le bras inoccupé, appuyé sur le genou, contribue à assurer l'équilibre. Au premier abord la pose paraît bizarre et tourmentée; elle semble justifier les épithètes de « contourné », de « laborieux », appliquées par un critique romain au Discobole [1]. Et pourtant, calculez le poids du disque de bronze, faites-le intervenir, comme un élément essentiel, dans la pondération de la statue : vous trouverez que l'attitude est d'une très grande justesse et que l'artiste a résolu, avec une sûreté étonnante, un des problèmes de statique les plus ardus. Ajoutez que la copie de marbre nous donne une idée incomplète de la difficulté vaincue. Ce tronc de palmier, imaginé par le copiste, dénature et alourdit la silhouette. Il faut se représenter le bronze original dégagé de ce soutien artificiel, et donnant, par la complication savante de ses lignes, l'impression d'une parfaite stabilité. Là n'était pas le seul mérite de l'œuvre. Le mouvement du Discobole est aussi violent que peu durable; dans un instant, le disque lancé, le corps va suivre instinctivement l'impulsion; le buste va se redresser; le pied gauche va se reporter en avant. Pour fixer le corps humain dans une attitude aussi fugitive, il faut une science consommée et sûre d'elle-même; c'est un véritable coup d'audace. Si la statue de marbre est impuissante à nous révéler l'accent personnel, la touche particulière du maître, au moins semble-t-elle l'œuvre d'un copiste habile et consciencieux. Le mouvement de la tête, dénaturé par les restaurations dans les autres statues, est ici très exact, et, comme dans la description de Lucien, les yeux suivent la direction du bras qui tient le disque. La tête elle-même a un caractère typique très accusé; physionomie volontaire, arcade sourcilière saillante, front bas et traversé par un pli, chevelure courte, massée, dessinant la forme du crâne haut et bombé. Le modelé du corps est accusé et ressenti, sans virtuosité. Les veines des bras et des mains sont soulignées avec un accent nerveux. On devine sans trop de peine la facture précise et sévère du bronze original.

1. Quintilien, *Inst. orat.*, II, 19, 8. « Quid tam distortum et elaboratum, quam est ille discobolos Myronis ? »

Avec cette surprenante justesse d'observation et cette merveilleuse dextérité de main, on comprend que Myron ait excellé dans les figures d'animaux, et que l'antiquité ait salué en lui un « animalier » de premier rang. On lui attribuait les quatre taureaux de bronze qui se dressaient autour d'un autel, sous le portique du temple d'Apollon Palatin[1]. Mais surtout les critiques anciens n'avaient pas assez d'éloges pour sa fameuse vache de bronze. Athènes avait d'abord possédé ce chef-d'œuvre de Myron, consacré dans le voisinage de l'Acropole, peut-être à l'occasion des grandes Panathénées ; il était encore en place au temps de Cicéron. Apporté à Rome, il fit l'ornement du *Forum de la Paix,* construit par Vespasien après la prise de Jérusalem, et c'est là que le trouva l'invasion des Goths[2]. L'*Anthologie* contient une longue série d'épigrammes où les poètes rivalisent d'invention pour louer l'œuvre de Myron[3]. L'intensité de vie qui éclate dans cette vache de bronze, tel est le thème auquel chaque épigramme apporte une ingénieuse variante. C'est une vache véritable, bronzée par la vieillesse ; Myron l'a moulée sur le vif. Les bergers s'y trompent, et la prennent pour une de leurs bêtes : « Berger, fais paître ton troupeau plus loin, de peur que, croyant voir respirer la vache de Myron, tu ne la veuilles emmener avec tes bœufs. » Les animaux eux-mêmes s'y méprennent : les veaux viennent la téter, les taons la piquent, les lions veulent la dévorer. Elle est vivante (ἔμπνοος); elle va mugir (μυκήσεται). Par malheur, on ne peut dégager de ces fantaisies littéraires aucun trait descriptif bien précis, et c'est avec beaucoup de réserves qu'il faut rapprocher de l'œuvre de Myron une vache en bronze trouvée à Herculanum, et conservée au Cabinet des médailles (fig. 245)[4]. Malgré ses dimensions modestes, c'est une œuvre de grand style, traitée avec un rare accent de vérité. L'artiste a rendu très heureusement la mollesse indolente de la démarche, l'amaigrissement des flancs, signe d'une maternité récente, et l'anxiété tout animale que trahit la tête allongée et mugissante. Nous reconnaissons volontiers ici une copie réduite d'un

1. Properce, II, 21, 7.

2. Voir, pour les témoignages anciens, Tzetzès, *Chil.*, VIII, 370 ; Cicéron, *in Verrem*, IV, 60, 135 ; Ausone, *Epigr.*, 65 ; Procope, *De bello gothico*, IV, 21.

3. Voir Overbeck, *Schriftquellen*, n°s 523-588.

4. E. Babelon, *Gazette arch.*, 1883, pl. 11, p. 93 ; *Cabinet des Antiques*, pl. VI.

original célèbre ; mais on ne peut songer à Myron que par conjecture.

Devons-nous, comme on l'a quelquefois proposé, faire une place à la sculpture de genre dans l'œuvre du maître d'Éleuthères? A vrai dire, les indications fournies par les sources littéraires nous paraissent peu concluantes. Sans doute Pline attribue à Myron une statue qui rentre à bon droit dans la série des sujets de genre : une vieille femme ivre, qui se trouvait à Smyrne [1]. Mais un tel sujet, que reproduisent deux statues de style hellénistique conservées au musée du Capitole et à Munich, relève beaucoup plutôt de l'art familier et humoristique

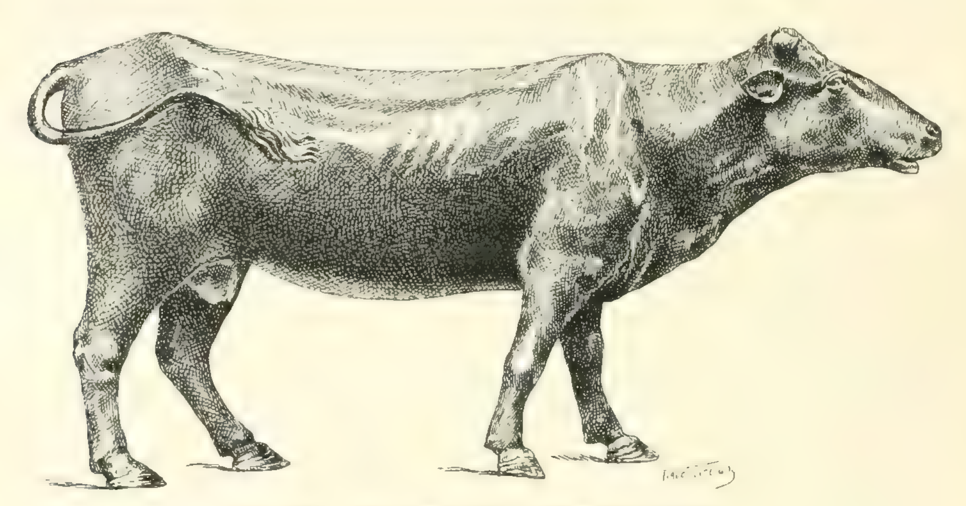


Fig. 245. — Vache en bronze. (Cabinet des médailles.)

mis à la mode par les artistes alexandrins. Le Myron dont il s'agit n'est pas nécessairement le grand sculpteur du cinquième siècle; on songe plus volontiers à l'un de ses homonymes, au Myron de Thèbes qui travaille à Pergame vers la fin du troisième siècle avant notre ère [2]. Parmi les statues de Myron, Pline signale une œuvre qu'il désigne sous le nom assez énigmatique de *pristae*. Que signifie ce nom, dont l'explication a provoqué tant de commentaires érudits? Certains critiques l'ont interprété comme un sujet emprunté à la réalité la plus terre à terre. Pour les uns, Myron aurait représenté des scieurs de long (πρίσται); pour

1. Pline, *Nat. Hist.*, 36, 33.

2. Cf. Weisshaeupl. Ἐφημ. ἀρχ. 1891, p. 151. Pour les autres interprétations proposées, voir Schoene, *Arch. Zeitung*. 1862, p. 333. Benndorf, *ibid.*, 1867, p. 78. Furtwaengler, *Dornauszieher*, p. 92.

d'autres, ce seraient des personnages assis aux deux extrémités d'une planche, et se livrant à un jeu de bascule[1]. De ces deux hypothèses, aucune ne nous paraît tout à fait plausible. Le problème trouve au contraire une solution fort simple, si l'on introduit dans le texte de Pline une correction très vraisemblable ; si, au lieu de *pristas,* on lit *pyctas,* et si l'on transforme en athlètes les prétendus scieurs de bois[2]. Les raisons nous manquent donc pour reconnaître dans Myron un des précurseurs de la sculpture de genre. Sans doute, à son exemple, ses élèves s'inspireront de la réalité. Son fils, Lykios, représentera un enfant tenant un aspersoir, un enfant soufflant sur des charbons. Styppax de Chypre, un de ses disciples, exécutera le *Splanchnoptès*, un personnage regardant brûler les chairs d'une victime. Mais savons-nous si de tels sujets, empruntés aux rites de la religion, ont nécesairement l'acception familière qui caractérise le genre? Ne peut-on pas observer la vie réelle sans tomber dans l'anecdote? Et le *Spinario* du Capitole ne nous a-t-il pas montré comment, au temps de Myron, l'art sait conserver un caractère sévère aux conceptions qui plus tard seront le domaine de la sculpture de genre?

En revanche, nous sommes encore au temps où un maître ne déchoit pas en quittant l'ébauchoir du statuaire pour le burin du ciseleur. Myron était célèbre comme toreuticien. On vantait ses coupes ciselées, ses phiales d'argent, et les marchands d'antiquités de Rome ne se faisaient pas faute de contrefaire sa signature, pour augmenter la valeur de quelque vieille pièce d'argenterie[3]. C'est un trait de plus ajouté à tous ceux qui nous révèlent la vogue singulière dont jouissent, auprès des Romains de l'époque impériale, les œuvres du maître grec.

Les jugements portés sur son style par les écrivains romains sont pour nous de précieux éléments d'appréciation. Avant de les résumer, nous devons en relever deux, qui au premier abord paraissent contradictoires. Il s'agit du type des têtes dans les statues de Myron.

1. Pline, *Nat. Hist.*, 34, 54, «... fecit... et discobolum et Perseum et pristas.» Pour les interprétations proposées, voir Petersen, *Arch. Zeitung*, 1865, p. 91 ; Murray, *The classical Review*, I. 1887, p. 3.
2. Cette correction a été proposée par M. Loeschcke, *Programme de Dorpat*, 1880, p. 9.
3. Voir Martial, VI, 92 ; VIII, 51 ; Stace, *Silves*, I, 3, 50 ; Phedre, *Fab.* V, *Prolog.*

Pline leur reproche une exécution encore archaïque; suivant lui, la chevelure n'y est pas traitée avec plus de soin que ne le faisaient les artistes plus anciens [1]. D'autre part, soit à dessein, soit par hasard, c'est une tête de Myron « *caput Myronis* » que l'auteur de la *Rhétorique à Herennius* choisit pour caractériser un morceau achevé, digne d'être offert en modèle à un sculpteur [2]. Quels sont donc les caractères de la tête myronienne, et quels progrès le sculpteur d'Éleuthères, si peu soucieux du rendu de la chevelure, a-t-il introduits dans le type du visage? La tête du Discobole nous aidera à le comprendre. Nous avons déjà noté le parti pris d'exécution très simple que trahit la facture des cheveux, formant une masse presque unie, avec des boucles à peine détaillées. Surtout, nous avons remarqué l'absence de caractère individuel, l'effort visible pour créer un type généralisé, celui de l'athlète. A bien des égards, cette forme de visage aux traits purs, aux proportions régulières, est celle qui prévaudra désormais dans la statuaire hellénique; c'est une création dont il faut sans doute faire honneur à Myron. Nous retrouvons en effet le même type, avec un progrès de plus en plus marqué pour le modelé de la chevelure, dans une série de monuments qu'on rattache sans peine à la tradition myronienne. C'est d'abord une belle tête de jeune athlète, en marbre, conservée au palais Riccardi à Florence, et remarquable par la sévérité du style [3]. C'est encore une tête en marbre, de provenance napolitaine, qui fait partie de la collection Blundell, à Ince-Hall [4]. Mais surtout nous devons prêter attention à un fragment de statue en bronze, trouvé à Tarse, en Cilicie, une des richesses du musée de Tchinly-Kiosk, à Constantinople (fig. 246) [5]. Le bras, peut-être mal restauré, ne permet pas de déterminer à coup sûr l'attitude du personnage; mais la tête offre un vif intérêt, en nous montrant, avec un carac-

1. « Capillum et pubem non emendatius fecisse quam rudis antiquitas instituisset. » Pline, *Nat. Hist.*, 34, 57.

2. *Ad Herennium*, IV, 6.

3. Heydemann, *Mitteilungen aus den Antikensammlungen in Ober-und Mittelitalien*, pl. 6, p. 101; Friederichs-Wolters, *Gipsabgüsse*, n° 458.

4. *Arch. Zeitung*, 1874, pl. 3. Cf. Michaelis, *Ancient marbles in Great Britain*, p. 367, n° 152. Friederichs-Wolters, n° 459.

5. O. Rayet, *Gazette arch.*, VIII, 1883, pl. I, p. 85. Cf. Pottier et Reinach, *La Nécropole de Myrina*, p. 451.

tère individuel un peu plus marqué, le développement du type du Discobole. O. Rayet en a fait ressortir les principaux traits : « La courbure du nez, la saillie très marquée des apophyses du maxillaire inférieur, la terminaison en pointe du menton, le rapprochement des yeux, » et surtout l'arrangement de la chevelure « en une série de



Fig. 246. — Fragment d'une statue en bronze. (Musée de Tchinly-Kiosk, Constantinople.)

mèches courtes enroulées en tire-bouchons ». Vous trouvez là comme la traduction en bronze d'une technique familière à la sculpture sur marbre, à savoir le travail à la virole, que nous avons vu appliqué à une tête de Lapithe dans le fronton occidental d'Olympie.

C'est encore à la tête du Discobole qu'il faut comparer celle d'une admirable statue de bronze appartenant au musée des *Uffizi*, à Florence (fig. 247) [1]. L'*Idolino*, pour lui laisser son surnom populaire, est

1. Kekule, *Über die Bronzestatue des sogenannten Idolino*; 49e *Programm zum Winckelmannsfeste*, Berlin, 1889.

un jeune garçon de quatorze à quinze ans, peut-être un vainqueur à quelque concours d'enfants. Debout dans une attitude modeste, la tête un peu inclinée, il étend la main droite qui tenait la phiale à libations. C'est une œuvre d'une remarquable sévérité de style, et sans aucun doute un original exécuté peu de temps après 450. Il serait téméraire de rattacher directement l'*Idolino* à l'école de Myron ; tout au moins, on reconnaît dans la structure de la tête les mêmes principes, les mêmes proportions que dans celle du Discobole (fig. 248). La chevelure est traitée dans le même esprit, avec un progrès pourtant marqué. Les boucles sont déjà détaillées, sans être saillantes et refouillées ; elles ont leur mouvement, et nous observerons des caractères identiques dans les statues de Polyclète, élève, comme Myron, de l'Argien Agélaïdas. Enfin une statue, où nous reconnaissons avec plus de certitude la tradition myronienne, nous conduit à une date plus récente. La Glyptothèque de Munich possède une belle statue d'athlète, copie d'un original célèbre, dont il existe plusieurs répliques (fig. 249)[1].



FIG. 247. — L'*Idolino*, statue en bronze. (Florence, Musée des *Uffizi*.)

1. La statue de Munich a été finement étudiée par Brunn, *Annali dell' Inst.*, 1879, p. 201, pl. S. T. Cf. *Monumenti inediti*, XI. pl. 7. Brunn, *Denkmaeler*, n° 132, 134¹, 135. Les autres répliques se trouvent à

De la main droite, aujourd'hui perdue, l'athlète élevait un flacon d'huile pour s'en verser le contenu sur le corps ; de la gauche, il recueillait les gouttes du liquide ruisselant sur sa poitrine. Si la tête conserve tous les caractères du type myronien, la chevelure, travaillée avec soin, prouve que l'artiste a cherché de plus près la vérité, et, chose curieuse,



FIG. 248. — Tête de l'*Idolino*.

cette tête juvénile et fine, aux cheveux bouclés, offre avec celle de l'Hermès de Praxitèle une étroite parenté. De ces rapprochements se dégage un fait capital, que M. Kekulé a eu le mérite de mettre en lumière[1].

Dresde (Le Plat, *Recueil de marbres antiques*, pl. 121), à Turin (Dütschcke, *Bildwerke in Oberitalien*, t. IV, p. 122, n° 277), à Petworth-House, en Angleterre (Michaelis, *Ancient marbles in Great Britain*, p. 601, n° 9). Une terre cuite de Myrina reproduit le même type (Pottier et Reinach, *la Nécropole de Myrina*, p. 451).

1. Kekulé, *Ueber den Kopf des Praxitelischen Hermes*, Stuttgart, 1881.

Ce type, qui recevra du ciseau de Praxitèle son expression parfaite, nous le voyons naître dans l'atelier de Myron; nous le voyons devenir classique, et s'imposer en quelque sorte à la statuaire athlétique. Praxitèle le trouvera tout formé; il le recueillera comme un héritage de ses devanciers. Par là aussi, nous nous expliquons la critique de Quintilien. Cette façon simple et encore sommaire de traiter la chevelure pouvait paraître entachée d'archaïsme, en regard des raffinements de technique introduits par les écoles plus récentes.

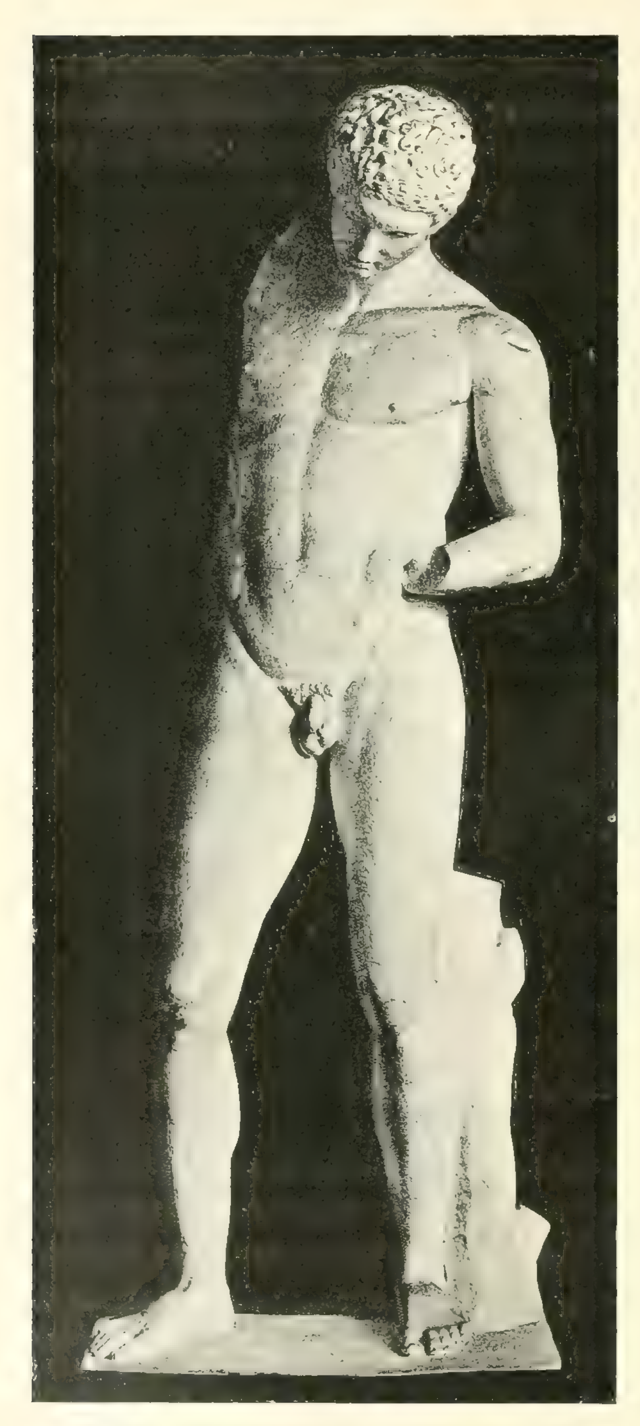


FIG. 249. — Statue d'athlète. (Glyptothèque de Munich.)

Essayons maintenant de déterminer, d'après les textes et les monuments, les traits de physionomie qui font de Myron une des figures les plus originales de son temps. Tout d'abord, c'est un novateur, un auda-

cieux[1]. Son tempérament le porte à aborder des sujets neufs et difficiles : un coureur surpris au passage, un athlète entrevu dans une attitude violente. Avec sa science merveilleuse du corps humain, il se joue des problèmes les plus ardus de l'équilibre et de la statique. Il l'emporte sur Polyclète pour le rythme : les Latins disent qu'il lui est supérieur au point de vue du « nombre » (*numerosior*) [2]. En d'autres termes, il a scruté avec plus de curiosité les complications infinies de mouvement que peut offrir le corps humain ; il a élargi le domaine de la plastique. Pline peut à bon droit dire de lui qu'il a le premier « multiplié la vérité [3] ».

Nous sommes arrivés à une époque de l'art où l'habileté technique est le moindre mérite. Si l'antiquité plaçait Myron au premier rang [4], c'est qu'elle reconnaissait en lui un de ces maîtres qui impriment à l'art une direction, et se mettent à la tête d'une école. Et, en effet, parmi toutes les interprétations de la nature vivante qui s'offrent à l'artiste, Myron a fait son choix. D'autres peuvent rendre les émotions de l'âme, les élégances de la forme, ou traduire de hautes idées morales ; pour lui, il est séduit par l'énergie physique. Il a des choses une vision en quelque sorte matérielle ; il s'arrête à l'enveloppe extérieure ; il est, suivant le mot de Pline, « plus curieux du corps que de l'âme ». Alors même qu'il est entraîné à exprimer des sentiments, il en voit surtout le côté instinctif, corporel pour ainsi dire. L'étonnement et la convoitise de Marsyas, l'attention, la volonté sûre d'elle-même du Discobole, c'est par les gestes, par l'attitude qu'il en cherche l'expression. En somme, un singulier don d'observation aiguë et pénétrante, appliquée au monde physique ; peu d'idéal, et peut-être un fond de réalisme béotien ; enfin une rare aptitude à saisir, sous leurs aspects les plus expressifs, toutes les manifestations de la vie, voilà, croyons-nous, les traits caractéristiques du génie de Myron.

1. Le trait est bien relevé par Quintilien, à propos du Discobole : « Si quis tamen, ut parum rectum, improbet opus, nonne ab intellectu artis abfuerit, in qua vel praecipue laudabilis est ipsa novitas ac difficultas ? » *Inst. orat.*, II, 13.

2. Pline. *Nat. Hist.*, 34, 58.

3. « Primus hic multiplicasse veritatem videtur. » Pline, *passage cité*.

4. « Una fingendi est ars, in qua præstantes fuerunt Myro, Polyclitus, Lysippus. » Cicéron, *de Oratore*, III, 7, 26.

Le maître d'Éleuthères est un réaliste. Toutefois, il faut s'entendre sur ce mot, qui comporte bien des acceptions. Si l'on admet que le réalisme imite « la nature dans son inconscience, son indifférence morale, son absence de choix [1] », qu'il s'attache de préférence aux accidents particuliers de la forme individuelle, Myron ne semble pas connaître ce genre de réalisme, étranger à l'art grec du cinquième siècle. Il suit la tendance de son époque, et cherche lui aussi le type généralisé. Son Discobole n'est pas tel athlète qu'on pourrait nommer, avec sa physionomie personnelle : c'est le type de l'athlète, dans un mouvement donné. Comprenez au contraire le réalisme comme une réaction féconde contre les conventions, comme un moyen de se rapprocher de la nature ; imaginez que cette observation juste et sincère n'exclut ni le choix, ni la recherche de la forme achevée, qu'elle élimine soigneusement tout ce qui est déformation individuelle, vous aurez sans doute une idée juste du réalisme de Myron. C'est par là que, dans son domaine limité, il est un grand maître ; par là encore, il reste bien de son temps.

1. E. M. de Vogüé, *Revue des Deux-Mondes*, 15 mai 1886.

CHAPITRE IV.

POLYCLÈTE.

Un des traits caractéristiques de l'école argienne paraît être la continuité de la tradition qui se poursuit, avec un développement méthodique et régulier, pendant tout le cinquième siècle. Parmi les trois élèves illustres que les témoignages anciens attribuent à Agélaïdas, Polyclète est le seul qui représente la tradition argienne pure de tout mélange. Il est Dorien d'origine; sa vie semble s'être passée à Argos, dans une ville toute pleine des souvenirs glorieux des vieux maîtres archaïques; nul n'est mieux placé que lui pour recueillir leur héritage, et donner brillamment la formule des principes d'art qui ont fait la force et l'unité de cette grande école. La perfection de ses œuvres ne doit pas nous faire oublier cette sorte de filiation directe qui rattache à ses prédécesseurs le maître de la nouvelle école argienne.

Ce que nous savons de la vie de Polyclète se réduit à fort peu de chose. Pline le fait naître à Sicyone [1]. D'autre part Platon le qualifie d'Argien [2]. Il y a là une contradiction apparente qu'on peut facilement expliquer, si l'on se rappelle l'exemple de Pythagoras, Samien d'origine, et devenu citoyen de Rhégion. Sans doute Polyclète, né à Sicyone, s'établit à Argos, et il y reçoit le droit de cité en récompense des travaux dont on lui confie la commande officielle.

Il est assez difficile de fixer les limites précises de sa période d'activité [3]. Si l'on en croit Pline, il serait élève d'Agélaïdas, et con-

1. Pline, *Nat. Hist.*, 34, 55, « Polyclitus Sicyonius Ageladae discipulus ».

2. Platon, *Protagoras*, p. 311, C.

3. Voir sur cette question, Brunn, *Gesch. der griech. Kunstler*, I, p. 211 et suivantes. Loeschcke, *Arch.*

temporain de Myron[1]; en admettant qu'il ait, à seize ans, fréquenté l'atelier d'Agélaïdas, arrivé à la fin de sa carrière vers 470, sa naissance se placerait en 486 environ. D'autre part, Pline nous fournit une autre donnée chronologique en indiquant la date de 420 comme le moment où il produit ses œuvres les plus renommées[2]. Polyclète aurait donc débuté vers 465, et son activité se serait soutenue jusqu'en 420 et au delà. Assurément il n'y a là rien d'impossible. La date des débuts ne devient suspecte que si nous nous trouvons forcé d'abaisser encore le terme extrême de sa carrière. Voyons donc si les œuvres du maître nous fournissent d'autres points de repère.

En mentionnant l'année 420, Pline fait certainement allusion à une œuvre célèbre, à la statue chryséléphantine de Héra, exécutée pour le temple qui remplaça l'ancien Héraion d'Argos, détruit en 423 par un incendie[3]. Le nouveau temple fut rapidement construit, et la statue put être achevée vers 417. Fort peu de temps après, les Argiens commandent à Polyclète une autre statue, celle de Zeus Meilichios, dont la dédicace se rattache à un événement historique. On est en pleine guerre du Péloponnèse, et c'est le moment où les Argiens sont entrés dans l'alliance d'Athènes. Serrés de près par les Lacédémoniens, ils organisent un corps de mille soldats d'élite ou *Logades*, et en donnent le commandement à Bryas. Vers 417, les excès de Bryas, qui traite Argos en pays conquis, provoquent une sédition populaire; les *Logades* sont massacrés, et c'est pour expier le sang versé que les Argiens consacrent une statue à Zeus Meilichios[4]. Nous sommes donc conduits assez près de la fin du cinquième siècle, pour celles des œuvres de Polyclète qu'on peut dater à coup sûr. Il est possible d'atteindre une date encore plus basse, avec la statue d'Aphrodite qui décorait un trépied de bronze, consacré

Zeitung, 1878, p. 10. Kroker, *Die gleichnamige Kunstler*, p. 17. C. Robert, *Arch. Marchen*, p. 98 et suivantes. M. C. Robert se refuse à accepter la tradition qui fait de Polyclète l'élève d'Agélaïdas, et place sa période de production entre les années 437 et 390.

1. Pline, *Nat. Hist.*, 34, 55. Cf. *ibid.*, 34, 9. Pline rapproche Myron de Polyclète, et les appelle « aequales atque condiscipuli ».

2. Pline, *ibid.*, 34, 49.

3. Pausanias, II, 17, 4. Cf. Thucydide, IV, 133.

4. Pausanias, II, 20, 1.

par les Argiens dans le temple d'Amyclae, après la bataille d'Ægos-Potamoi, c'est-à-dire après 405 [1]. Ici, cependant, la question se complique, et l'on peut hésiter entre le grand Polyclète et un artiste du même nom, Polyclète le jeune, fils de Patroclès, qui travaille entre les années 370 et 336. A vrai dire, l'Aphrodite d'Amyclae se trouve sur la limite qui sépare la période de production des deux sculpteurs. On admettra pourtant que si Polyclète l'ancien est encore actif après 417, rien n'empêche de lui attribuer une œuvre exécutée vers 404 ou 403.

A ne considérer que les statues datées, elles appartiennent à la seconde moitié du cinquième siècle. Mais à quel moment de la vie de Polyclète convient-il de les placer? Faut-il y voir des œuvres de sa maturité ou de sa vieillesse? Nous inclinons à les reporter vers la fin de sa carrière, et à reconnaître dans le maître d'Argos un contemporain plus jeune de Phidias. Dans un de ses dialogues, Platon parle des fils de Polyclète, sculpteurs comme lui, mais incapables d'égaler leur père; il les compare aux fils de Périclès, qui ont le même âge, et qui, on le sait, meurent en 429 [2]. Le sculpteur d'Argos appartient donc à la même génération que l'homme d'État athénien. Et, bien que Platon ne se pique pas d'une grande exactitude chronologique, encore faut-il prêter attention à un autre passage du même dialogue, où Polyclète est cité comme un sculpteur aussi renommé que Phidias [3]; or, la scène du dialogue se passe vers 432. Ce que nous savons des élèves directs de Polyclète vient encore confirmer ces témoignages. Athénodoros, Kanakhos le jeune, Daméas de Cleitor sont les disciples du maître d'Argos, et appartiennent suivant toute vraisemblance à une génération plus jeune. En 405, ils sont arrivés à une certaine réputation, car au lendemain de la bataille d'Ægos-Potamoi, ils collaborent au grand ex-voto consacré à Delphes par les Lacédémoniens, en souvenir de leur victoire [4]. Cet ensemble de faits nous engage à ne pas abaisser outre mesure la date

1. Pausanias, III, 18, 7.
2. Platon, *Protagoras*, p. 328 C.
3. Platon, *Protagoras*, p. 311 C.
4. Pausanias, X, 9, 7. Cf. Pline, *Nat. Hist.*, 34, 50.

de la naissance de Polyclète, et à la placer vers 470. Sa période de production peut se prolonger jusqu'en 402, et la Héra d'Argos est ainsi une œuvre de sa maturité. Quant à la tradition qui fait de lui un élève d'Agélaïdas, mort au plus tard vers 465, il est permis de la considérer comme douteuse. Ce qui reste vrai, c'est que Polyclète est bien l'héritier en ligne directe du vieux maître et son successeur à la tête de l'école argienne.

Pour suivre dans son développement historique l'œuvre de Polyclète, les points de repère fournis par les textes et par les monuments sont bien insuffisants. Le plus sûr est de nous adresser d'abord à celles de ses œuvres dont nous possédons des copies certaines, d'y chercher les caractères de son style, et de les prendre comme termes de comparaison pour nous guider dans les rapprochements que peuvent suggérer les descriptions des statues moins bien connues. Nous irons droit à la statue célèbre où l'antiquité reconnaissait comme la formule parfaite de l'art de Polyclète, à celle du Porte-lance ou Doryphore.

Voici, épars dans les textes, les traits les plus précis qui caractérisent la statue. Le Doryphore était un jeune homme, sorti de l'adolescence, et offrant déjà cette plénitude de formes qui annonce l'âge viril (*viriliter puerum*) [1]. Également propre aux exercices de la palestre et aux rudes travaux de la guerre [2], il était d'une taille moyenne, de proportions exactes, « ni trop gras, ce qui nuit à l'illusion, ni trop maigre, ce qui éveillerait l'idée d'un squelette et d'un cadavre [3]. » En un mot, il présentait le type accompli de l'éphèbe dorien, robuste et souple à la fois, capable d'exceller aux jeux de force et d'adresse, et de porter avec une grâce fière la pesante armure de l'hoplite. Ces traits, on les retrouve dans une série de statues dérivant d'un original commun, très célèbre à coup sûr, et où personne n'hésite plus, depuis les travaux de Friederichs [4], à reconnaître le Doryphore de Polyclète. De toutes ces répliques, la plus complète,

1. Pline. *Nat. Hist.*, 34, 55.
2. Quintilien, *Inst. Orat.*, V, 12, 21.
3. Lucien, *De la danse*, 75.
4. K. Friederichs, *Der Doryphoros des Polyklet*, Berlin, 1865. Sur les polémiques soulevées par l'identification du Doryphore, voir O. Rayet, *Monuments de l'art antique*, I. notice de la pl. 29.



sinon la meilleure, est la statue en marbre du musée de Naples, trouvée en 1797 dans une palestre de Pompéi, et reproduisant exactement le même mouvement que le Doryphore gravé sur une intaille de l'Antiquarium de Berlin [1]. Si le marbre de Naples ne peut rivaliser, pour la finesse du travail, avec un torse de l'ancienne collection Pourtalès, conservé au musée de Berlin, il offre au moins l'avantage de nous être parvenu à peu près intact, et de n'avoir subi que des restaurations insignifiantes (Pl. XII) [2]. Le Doryphore de Naples est un jeune homme de proportions moyennes, dont les formes pleines accusent la complexion athlétique. Il s'avance lentement, le bras droit inoccupé et pendant le long du corps, la main gauche tenant la lance de guerre appuyée contre l'épaule. Le visage se détourne un peu vers la gauche du spectateur, et cette légère flexion souligne encore le rythme cadencé de la démarche. « L'ensemble, écrit M. Eugène Guillaume, donne l'idée d'une force redoutable; mais on sent que cette force est réglée par la discipline et par l'exercice. Elle est sans ostentation; elle se laisse voir, elle s'oublie, et la jeunesse qui la tempère s'y montre par une sorte d'abandon à la nature. Cependant, ces puissants dehors n'ont pas seulement le caractère de la vigueur physique : ils font paraître une noblesse, une décence, une sûreté de soi, en un mot, une pensée digne d'un homme libre. »

Certes, si jamais la statuaire grecque a atteint à ce type généralisé, vers lequel tendent tous les efforts des maîtres de la grande époque, c'est bien dans la statue du Porte-lance. Et cela est si vrai, qu'on hésite encore sur la destination première de cette œuvre. L'original était

1. *Monumenti inediti*, t. X (1878), pl. L, n° 3.

2. La statue de Naples est gravée dans le *Museo Borbonico*, t. VII, pl. 42, Cf. *Monumenti inediti*, t. X, pl. L, n°s 1 *a*, I *b*. La meilleure reproduction a été donnée par O. Rayet, *Monuments de l'art antique*, I, pl. 29, avec une notice de M. Eugène Guillaume. Les autres répliques sont énumérées par M. Michaelis. *Tre statue Policletee* (*Annali dell'Inst.*, 1878, p. 1-30). Voici les principales :

a. Vatican, *Braccio Nuovo*, gravée dans Pistolesi. *Vaticano*, IV, 30, 2; Clarac, V, pl. 802, n° 2195. Cf. Helbig, *Die æffentlichen Sammlungen in Rom*, I, p. 36, n° 36. La statue a été restaurée mal à propos en Discobole.

b. Florence, Musée des *Uffizi*. Clarac, V, 857, 2173. *Mon. inediti*, X, pl. L, n° 2. Dütschcke, *Antike Bildwerke in Oberitalien*, III, n° 81, Statue dont les deux mains et le pied gauche sont modernes.

c. Florence, Musée des *Uffizi*, Clarac, V, 854 D, 2189 C. Dütschcke, III, n° 68. Les deux bras sont modernes.

d. Cassel, Filhol, *Gal. du Musée Napoléon*, VIII, pl. 566.

e. Torse de l'ancienne collection Pourtalès, musée de Berlin, Wolters, *Gipsabgüsse*, n° 507.

en bronze, on peut l'affirmer ; mais quelle signification précise lui avait donnée l'artiste? Était-ce l'image d'un éphèbe vainqueur à l'un des exercices du pentathle, et portant sur l'épaule le javelot léger employé dans les jeux[1]? Le surnom de Doryphore, qui date sans doute de l'époque romaine, semble démentir cette hypothèse; on désignait ainsi les soldats de la garde des princes grecs, et cette appellation toute militaire suffit à nous apprendre que le Doryphore portait une lance et non un javelot. Était-ce la statue funéraire d'un jeune Argien tué à l'ennemi? ou encore, toujours avec un sens funéraire, un ex-voto à quelque héros ayant un culte à Argos? A l'appui de cette opinion, on a pu invoquer le témoignage d'un bas-relief trouvé à Argos, et conservé aujourd'hui dans le petit musée local de cette ville (fig. 250)[2]. De travail assez négligé, mais datant néanmoins d'une bonne époque, ce bas-relief représente un jeune homme armé d'une lance et debout auprès de son cheval, absolument dans l'attitude du Doryphore; c'est suivant toute vraisemblance un ex-voto à un mort héroïsé. Mais si le sculpteur a visiblement copié la statue du grand maître argien, il serait bien hardi d'en conclure que le modèle avait, lui aussi, un caractère funéraire. Nous songeons plutôt à une statue décorative, et la réplique de Naples ayant été découverte dans une palestre, nous admettons volontiers que le Doryphore ornait un des gymnases d'Argos.

Aux yeux des artistes de l'antiquité, le Porte-lance était la manifestation la plus complète de l'art de Polyclète; on l'appelait le *Canon* (κάνων)[3], en d'autres termes, la règle, la formule des principes d'art établis par le maître. Pour faire comprendre toute la valeur du mot, nous emprunterons à l'un des maîtres de notre sculpture française la définition du canon grec. « C'est un système de mesure qui doit être tel que l'on puisse conclure des dimensions de l'une des parties à celles du tout, et des dimensions du tout à celles de la moindre des parties »[4]. Nous

1. Cf. Emil Reisch, *Griechische Weihgeschenke*, p. 42. *Abhandl. des arch. epigr. Seminares der Universität Wien*, VIII, 1890.

2. Furtwaengler. *Mittheil. Athen.* III, 1878, pl. 13 et p. 287. Wolters, *Gipsabgusse*, n° 504.

3. « Idem et Doryphorum viriliter puerum fecit, quem canona artifices vocant, liniamenta artis ex eo petentes veluti a lege quadam, solusque hominum artem ipsam fecisse artis opere judicatur. » Pline *Nat. Hist.*, 34, 55.

4. E. Guillaume, article *Canon*, *Dictionnaire de l'Académie des Beaux-Arts*.

touchons là à une question capitale, car l'idée de formuler de tels principes est caractéristique à la fois de l'époque et du maître qui la réalise avec tant d'autorité. Certes, il serait bien inexact de prétendre que Polyclète ait le premier conçu un système de proportions. Les primitifs



Fig. 250. — Copie du Doryphore sur un bas-relief d'Argos. (Musée de la Démarchie à Argos.)

grecs en avaient déjà une idée, si rudimentaire qu'on la suppose ; ils maniaient la règle et le compas. On trouve la trace d'un canon dans les œuvres de l'école de Chios ; l'école attique a le sien avant Phidias[1], et il est très légitime d'admettre que le canon de Polyclète est comme la

1. Voir Winter, *Jahrbuch des arch. Inst.*, II, p. 222, et suivantes.

résultante du système appliqué de longue date dans les ateliers d'Argos. La gloire du grand sculpteur est d'en avoir donné la formule précise, mathématique pour ainsi dire, d'en avoir exposé les lois dans un traité ; et si nous voulons nous faire une idée juste de la haute portée de ses spéculations, nous nous rappellerons avec quelle rigueur, avec quelle précision les maîtres de la Renaissance, Alberti, Léonard de Vinci, s'attachent à résoudre ces délicats problèmes d'esthétique, en cherchant à leur tour les règles de la beauté absolue pour les proportions du corps humain[1].

Tel que le conçoit Polyclète, le canon est déterminé par un module servant de commune mesure ; ce module est comme le nombre premier sur lequel est établie l'échelle des proportions ; c'est une méthode mathématique appliquée aux questions d'art. On s'étonnera moins de voir un sculpteur grec du cinquième siècle entrer dans cet ordre d'idées, si l'on songe au succès qui avait accueilli dans les villes doriennes les théories scientifiques de Pythagore. Un artiste à l'esprit réfléchi ne pouvait manquer d'être vivement frappé de l'esthétique pythagoricienne, fondée sur les propriétés des nombres, et l'un des aphorismes que l'antiquité prêtait à Polyclète nous montre en lui un adepte de ces théories. « Le bien, disait-il, tient à des nuances infiniment petites, et résulte de l'accord de beaucoup de nombres »[2]. Le nombre est en effet un principe générateur ; il produit, en se multipliant par lui-même, des combinaisons très sûres, très harmoniques ; en architecture, le nombre c'est le module et l'on sait avec quelle précision le module donne les proportions de la colonne. Pour Polyclète, le corps est une architecture vivante ; il doit, lui aussi, avoir un module, qui détermine pour chaque partie du corps les proportions les plus belles. Mais où le chercher ? Un passage de Galien, commenté avec une science ingénieuse par M. E. Guillaume[3], nous donne la solution du problème. « Chrysippe pense que la beauté réside non dans la convenance des éléments, mais dans l'harmonie des membres, à savoir dans le rapport du doigt avec le

1. Voir E. Müntz, *Histoire de l'art pendant la Renaissance*, II, p. 188.

2. Philon de Byzance. *Introd.* Βελοποιικῶν.

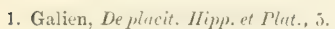
3. Notice sur le Doryphore dans les *Mon. de l'art antique*. Cette notice est reproduite dans les *Études d'art antique et moderne*, par E. Guillaume. Paris, Perrin, 1888.

doigt, de la somme des doigts avec le métacarpe et le carpe, de ces parties avec l'avant-bras, de l'avant-bras avec le bras et de tous les membres avec tout le corps, ainsi qu'il est écrit dans le canon de Polyclète[1]. » Il suit de là que le maître d'Argos emprunte son module non pas à un système métrologique, ce qui conduirait à des combinaisons artificielles de mesures abstraites, mais au corps humain lui-même. Le module de Polyclète est donc le dactyle, ou le travers du doigt, qui se multiplie par quatre pour donner le palme, ou la largeur de la main. Aussi bien, si l'on applique ce système de mesure à la copie napolitaine du Doryphore, on arrive à des résultats assez précis pour que le doute ne soit plus permis[2].

Nous pouvons dès lors contrôler en toute sécurité, d'après le Doryphore de Naples, les caractères que les critiques anciens relevaient dans les statues de Polyclète. Au dire de Varron, elles offraient comme trait dominant un ensemble de proportions carrées (*quadrata*)[3]. Or, si l'on considère le torse



FIG. 251. — Pan, statuette de bronze. (Cabinet des médailles.)



1. Galien, *De placit. Hipp. et Plat.*, 5.

2. Voici comment M. E. Guillaume décompose en palmes les principales divisions du Doryphore. « La largeur de la main à la naissance des doigts, ce que j'ai appelé le palme vrai, est contenue en moyenne trois fois dans la longueur du pied... Ensuite on trouve six fois ce palme dans la hauteur de la jambe, six autres fois depuis le dessus de la rotule jusqu'au nombril : et enfin six fois encore de ce point au bas du lobe de l'oreille ou plutôt jusqu'au trou auditif. Six palmes donnent encore la longueur du torse redressé, depuis l'attache du col aux clavicules jusqu'au bas de la région pubienne. Le palme partage exactement en quatre parties la distance qu'il y a de la première phalange du médius jusqu'au coude, et aussi en quatre le bras depuis le coude jusqu'au sommet de l'épaule. Trois palmes mesurent obliquement la tête depuis le menton jusqu'au sinciput. La longueur de la main, la grandeur du masque, la hauteur des pectoraux, l'espace qui s'étend des pectoraux au nombril et de celui-ci au dessous du bas-ventre, toutes ces divisions sont égales à deux palmes. » (*Monuments de l'art antique, art. cité.*)

3. Pline, d'après Varron, *Nat. Hist.*, 34, 56.

et la poitrine du Doryphore, où la musculature est établie par divisions rectangulaires, où les épaules sont égales en largeur au quart de la hauteur totale, la statue nous donne bien, en effet, l'impression d'une structure massive et comme architecturale. Mais cette solidité des proportions est pour ainsi dire corrigée par le rythme des lignes, et ce rythme est déterminé par l'attitude. « C'est, dit Pline, le propre de Polyclète d'avoir imaginé de faire tenir ses statues sur une seule jambe[1] ». Il suffit d'examiner la silhouette du Doryphore pour comprendre combien cette convention est féconde en résultats : le torse se creuse légèrement du côté droit ; à cette flexion s'oppose la saillie de la hanche que prolonge le ferme contour de la jambe servant de soutien, et ainsi les lignes s'infléchissent, se redressent, se balancent, suivant les modulations les plus harmoniques. Le rythme normal d'une statue debout, dans une attitude tranquille, est définitivement fixé, et cette conquête de Polyclète prendra place dans le patrimoine commun de l'art grec jusqu'au déclin de l'hellénisme. Toutefois, sans rien enlever à la gloire de Polyclète, remarquons que les prédécesseurs immédiats du maître d'Argos lui avaient frayé la voie. Pythagoras de Rhégion cherche déjà les lois du rythme ; et d'autre part, la convention qui consiste à faire fléchir une jambe est connue dans les ateliers d'Argos au temps d'Agélaïdas, témoin le bronze de Ligourio reproduit dans un précédent chapitre. A bien des égards, le Doryphore est moins l'œuvre d'un novateur, que le manifeste brillant d'une école.

La renommée de cette statue célèbre est attestée par une longue série de répliques plus ou moins directes. Au siècle suivant, avant que le canon de Lysippe ait détrôné celui de Polyclète, les artistes s'en inspirent souvent, et trouvent dans le motif du Doryphore le thème d'ingénieuses adaptations. Une statuette de bronze du Cabinet des médailles nous montre le Porte-lance transformé en un jeune Pan aux cornes naissantes, tenant de la main droite la syrinx, et dans la main gauche duquel la lance était sans doute remplacée par le *pedum*, bâton à crosse recourbée, qui constitue un des attributs ordinaires des divi-

1. « Proprium ejus est uno crure ut insisterent signa excogitasse. » Pline, *ibid.*

nités rustiques (fig. 251)[1]. La tête du Doryphore, si nettement caractérisée par ses proportions un peu lourdes, et par sa chevelure détaillée en boucles collées au crâne, a aussi provoqué bien des imitations[2]. Une des plus remarquables est un buste de bronze du musée de Na-



Fig. 252. — Buste en bronze du Doryphore par Apollonios, fils d'Archias. (Musée de Naples.)

ples, en forme d'Hermès, découvert à Herculanum (fig. 252)[3]; c'est l'œuvre d'un sculpteur athénien contemporain d'Auguste, Apollonios

1. Furtwaengler, *Mittheil. Athen*, III, 1878 p. 293, pl. XII. Babelon, *Le Cabinet des antiques à la Biliothèque nationale*, pl. XXII, p. 67-68.

2. *Die antiken Skulpturen zu Berlin*, nos 475, 476, 477, 479. Helbig, *Die öffentlichen Sammlungen in Rom*, p. 60, no 100.

3. *Antichità di Ercolano, De' Bronzi*, I, p. 161, 163. Comparetti et Giulio de Petra, *La Villa Ercolanese dei Pisoni*, Turin, 1883, pl. 8, 1, p. 261.

fils d'Archias. L'artiste semble avoir serré de près le type du modèle; les cheveux sont traités avec une rare finesse, et si nous ignorons ce qu'Apollonios y a mis du sien, au moins sa copie nous donne-t-elle, mieux qu'une réplique en marbre, l'idée juste de la perfection technique propre à l'original disparu.

Un mot de Varron, cité par Pline, nous apprend que les statues de Polyclète étaient presque toutes exécutées sur le même modèle [1]. Peut-être ne faut-il pas prendre ce jugement au pied de la lettre ; tout au moins nous devons croire que cette sorte d'uniformité se remarquait surtout dans les statues viriles de même ordre que le Doryphore, dans les statues d'athlètes vainqueurs, qui forment une série assez importante de l'œuvre du maître argien. On range sans hésiter dans cette catégorie la statue célèbre qui représentait un jeune athlète attachant autour de son front une bandelette, signe de la victoire, celle que Lucien appelle « le beau Diadumène [2] », et qui devait en partie sa renommée au prix de cent talents, environ 600,000 drachmes, dont elle avait été payée [3]. De toutes les répliques conservées, aucune, croyons-nous, ne peut inspirer plus de confiance que le Diadumène en marbre trouvé en 1862 dans le midi de la France, à Vaison, et acquis sept ans plus tard par le British Museum (fig. 253) [4]. Comparée à un autre marbre du British Museum, à la statue de l'ancienne collection Farnèse où l'on a longtemps reconnu la meilleure copie du Diadumène [5], la statue de Vaison semble beaucoup plus voisine du bronze original. Tandis que le sculpteur de la statue Farnèse a modifié arbitrairement la pose de la jambe gauche, et traité avec un certain maniérisme la tête du jeune athlète, le marbre trouvé en France rend avec exactitude la pose un peu traînante du pied gauche que nous avons observée dans le Doryphore.

1. « Paene ad unum exemplum ». Pline, *Nat. Hist.*, 34, 56.

2. Lucien, *Le Menteur*, 18.

3. Pline, *Nat. Hist.*, 34-55. « (Polyclitus) diadumenum fecit molliter juvenem centum talentis nobilitatum.»

4. Les répliques du Diadumene ont été énumérées par M. Michaelis, *Annali dell' Inst.*, 1878, p. 20; mais la liste s'en est accrue depuis ; nous signalons plus loin les répliques nouvelles. Le Diadumène de Vaison est publié dans les *Monumenti inediti dell' Inst.*, vol. X, pl. 49 ; Cf. O. Rayet, *Monuments de l'art antique*, I. pl. 30 ; Friederichs-Wolters, *Gipsagbüsse*, n° 508.

5. *Annali dell' Inst.*, 1878, pl. A, p. 20. Clarac, V, pl. 858 C, 2189 A. Cf. Friederichs-Wolters, *Gipsabgusse*, n° 509.

Ce détail significatif se retrouve d'ailleurs dans une série de répliques apparentées de très près à la statue de Vaison, et confirme ainsi la sincérité du copiste. C'est d'abord une jolie statuette en bronze, de pur travail grec, ayant appartenu à la collection de Janzé, et acquise par le Cabinet des médailles [1] (fig. 524) ; c'est encore une statue de marbre, malheureusement mutilée, trouvée en 1882 sur l'Esquilin, et tout à fait semblable, pour les proportions, au marbre de Vaison [2]. Ce sont enfin des marbres disséminés dans



FIG. 253. - Le Diadumène. Statue en marbre trouvée à Vaison. (British Museum.)

1. *Gazette arch.*, III, 1877, pl. 24, p. 138. *Annali dell' Inst.*, 1878, pl. B. Babelon, *Le Cabinet des Antiques*, pl. XVI.

2. Petersen, *Bullettino della commissione arch. di Roma*, 1890, pl. XI-XII, p. 185-193. M. Petersen cite dans le même article des répliques jusque-là méconnues, conservées dans divers palais de Rome. Sur une tête du Diadumène, qui se trouve au Louvre, voir Ravaisson, *Comptes rendus de l'Acad. des Inscr.*, 22 juin 1888.

les collections romaines, et qui attestent la multiplicité des copies faites en Italie. Toutes ces répliques dérivent du même original. D'autres, comme une terre cuite du British Museum trouvée à Smyrne, nous montrent les proportions modifiées sous l'influence de l'école de Lysippe, mais témoignent de la popularité du Diadumène[1]. Rappelons enfin qu'une stèle funéraire romaine du Vatican vient encore la confirmer; pour perpétuer le souvenir du défunt, les parents d'un certain Ti. Octavius Diadumenus n'imaginent rien de mieux que de faire sculpter sur la stèle un bas-relief reproduisant l'œuvre célèbre de Polyclète[2].



Fig. 251. — Diadumène.
Bronze de l'ancienne collection de Janzé.
(Cabinet des médailles de Paris.)

Au dire de Pline, le Diadumène est un jeune homme alliant encore à la vigueur de l'âge viril la grâce de la première jeunesse (*molliter juvenis*); l'écrivain latin semble ainsi l'opposer au Doryphore, plus âgé de quelques années. Si l'on était tenté de trouver cette distinction bien subtile, il suffirait d'invoquer le souvenir du dialogue platonicien où l'ami de Socrate apprécie en fin connaisseur la beauté d'Alcibiade. « Je t'avoue que l'autre jour, comme je m'amusais à le regarder, il me parut encore bien beau, quoiqu'il soit déjà un homme fait[3]. » Quelles différences peuvent apporter dans les formes juvéniles quelques années de plus, et quelle valeur ces nuances prenaient pour des Grecs, habitués à mesurer de

1. Murray, *Journal of Hellenic Studies*, 1885, pl. LXI, p. 243. Cf. une pierre gravée représentant le Diadumène. Sidney Colvin, *Ibid.*, 1881, p. 352.

2. Helbig, *Die öffentl. Sammlungen in Rom*, I, n° 131.

3. Platon, *Protagoras*, p. 309.

l'œil l'âge et la complexion des athlètes! Aussi, en étudiant de près la statue de Vaison, il est possible de reconnaître à certains indices dans le Diadumène l'aîné du Doryphore; un fin critique a noté « le torse plus bombé en avant et plus tassé sur lui-même, des attaches plus sèches et plus nerveuses[1]. » Mais, en dépit de ces légères dissemblances, les deux œuvres sont pour ainsi dire jumelles, et le jeune athlète qui s'avance modestement au milieu du stade, nouant autour de son front la bandelette du vainqueur, est bien de la même famille que l'éphèbe encore novice, si fier de porter allègrement la lourde lance de guerre.

Nous sommes moins bien renseignés sur les autres statues d'athlètes exécutées par Polyclète. Un athlète se frottant avec le strigile présentait sans doute le type repris par Lysippe dans son *Apoxyomenos*. De la statue du Mantinéen Kyniskos, vainqueur au pugilat des enfants, il ne reste que la base avec la dédicace, retrouvée à Olympie[2]. Au moins la trace laissée par les trous de scellement nous fait-elle connaître un détail digne d'attention. Le poids du corps portait sur le pied gauche, l'autre étant légèrement ramené en arrière; et ainsi se trouve confirmée la prédilection de Polyclète pour le rythme qu'il avait mis en honneur. L'image de Kyniskos était celle d'un adolescent. On cède donc volontiers à la tentation d'en rapprocher une charmante statue du British Museum, un jeune garçon aux formes élégantes et encore un peu grêles, inclinant la tête avec modestie, et relevant le bras droit, sans doute pour approcher de son front la bandelette du vainqueur (fig. 255).[3] C'est une œuvre du meilleur style, offrant tous les caractères de l'art polyclétéen, et digne de prendre place à côté du Diadumène.

Depuis les fouilles d'Olympie, il faut restreindre le chiffre des statues d'athlètes qu'on attribuait autrefois à Polyclète l'ancien. Une série de bases, portant la signature de Polyclète le jeune, prouvent que les statues des Olympioniques Xénoklès de Ménale, Pythoklès d'Aléa,

1. Rayet, *Mon. de l'art antique*, I, notice de la pl. 30.

2. Pausanias, VI, 4, 11. Loewy, *Inschr. griech. Bildhauer*, nº 50.

3. Kekule, *Ueber die Bronzestatue des sog. Idolino*, pl. IV. Brunn, *Denkmaeler*, nº 46. Cf. Petersen, *Arch. Zeitung*, 1864, p. 130 et Treu, *Philolog. Wochenschrift*, fevrier 1888. On peut en rapprocher un torse de la collection Barracco (Kekule, *Idolino*, pl. IV) et une statue de marbre de Berlin (Furtwaengler, *Coll. Sabouroff*, vignette dans le texte de la notice de la pl. VIII-XI).

Aristion d'Épidaure[1], appartiennent à l'homonyme plus jeune du maître d'Argos. Une autre découverte, la trouvaille faite à Olympie d'une base de statue en forme d'osselet, nous donne la solution d'un problème souvent discuté. On ne savait trop comment expliquer le passage où Pline signale, parmi les œuvres de Polyclète, le « *nudus talo incessens*[2]. » L'hypothèse la plus plausible était encore que la statue représentait un athlète nu, cherchant à renverser son adversaire d'un coup de talon (ἀποπτερνίζων)[2]. La base d'Olympie, où l'on distingue des trous de scellement pour les pieds d'une statue, nous fait comprendre le sens du mot *talus :* c'est la traduction latine du mot grec qui signifie un osselet (ἀστράγαλος), et le personnage de Polyclète était en

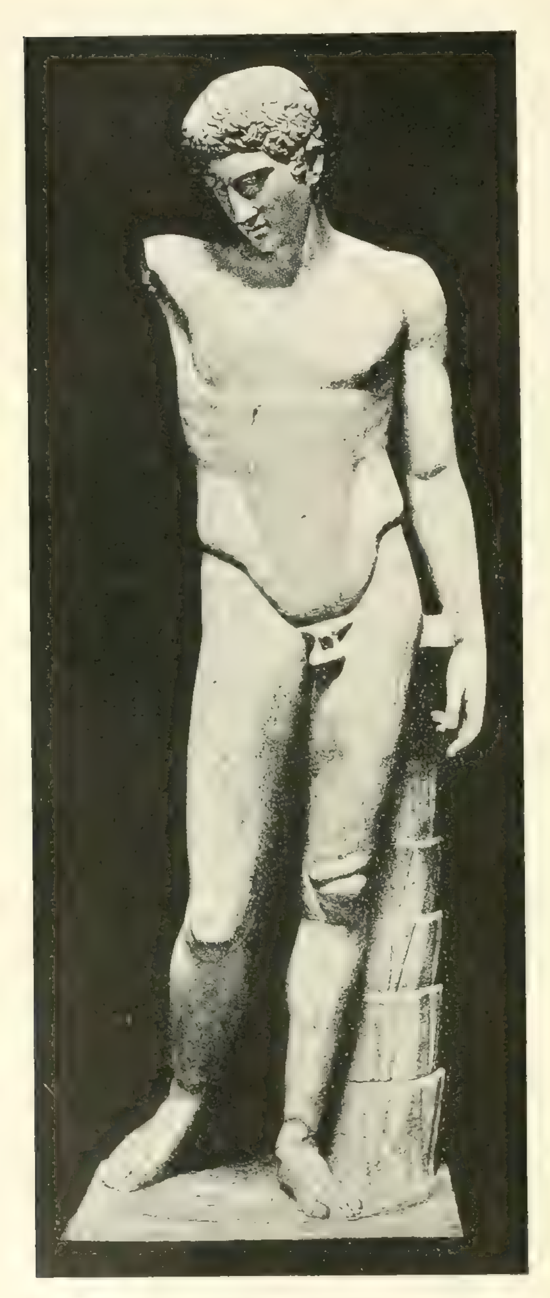


FIG. 255. — Jeune athlète vainqueur. Statue en marbre. (British Museum.)

1. Pausanias, VI, 9, 2 ; VI, 7, 10 ; VI, 13, 6. Cf. pour les inscriptions des bases. Loewy, *Inschr. griech. Bildhauer*, nos 90, 91, 92. La statue d'Antipatros de Milet (Pausanias VI, 2, 6) est aussi de Polyclète le jeune.

2. Pline, *Nat. Hist.*, 34, 55, « fecit et destringentem se et nudum talo incessentem. » On sait que ce texte a donné lieu à un curieux contre-sens, dans la restauration de la copie de l'*Apoxyomenos* de Lysippe au Vatican. Cf. notre notice dans O. Rayet, *Mon. de l'art antique*, t. II, pl. 55.

réalité debout sur un osselet de grandes dimensions, emblème du hasard, des chances amenées par un caprice du sort[1]. On peut même aller plus loin, en admettant avec M. Benndorf que cette base est bien celle de la statue de Polyclète, et que l'artiste avait représenté une figure allégorique, le *Kairos* ou l'Occasion, honoré à Olympie, et célébré dans un hymne par le poète Ion de Chios. Chose curieuse : une autre statue célèbre de Lysippe, le *Kairos* de Sicyone, trouverait encore ici son prototype.

Polyclète semble être un des précurseurs des artistes du quatrième siècle qui traitent si volontiers le portrait. Suivant Pline, il avait fait le portrait de l'ingénieur Artémon, personnage fort connu, qui, en 440, dirigea sous les ordres de Périclès les travaux d'approche du siège de Samos. Paralysé d'une jambe, il se faisait porter en litière; de là son surnom de *Périphorétos*, qui suggère à Aristophane dans *les Acharniens* une plaisanterie d'ailleurs fort innocente. La pièce étant de 425, Artémon est donc un contemporain de Polyclète, et il n'y a aucune raison de mettre en doute le témoignage de Pline[2]. D'autres œuvres ont été quelquefois classées parmi les sujets de genre, sans qu'on puisse avec toute certitude leur prêter ce caractère. Telles sont les deux Canéphores de bronze que le Mamertin Héius montrait avec orgueil dans sa collection au temps de Cicéron; c'étaient, affirmait-il, des œuvres originales du grand maître[3]. L'artiste avait représenté deux jeunes filles argiennes, assistant aux sacrifices des fêtes de Héra, et soutenant de leurs bras nus des corbeilles posées sur leur tête. On admirait fort, à Rome, les deux enfants nus jouant aux dés (*astragalizontes*) que Titus avait fait placer dans l'atrium de son palais. Mais ne nous hâtons pas d'y reconnaître un sujet de genre. Savons-nous si l'artiste n'avait pas donné à son groupe un sens mythologique ou religieux qui nous échappe[4] ?

1. Voir Benndorf, *Über eine Statue des Polyklet*, dans les *Gesammelte Studien zur Kunstgeschichte, eine Festgabe zum 4 mai 1885 für Anton Springer*, Leipzig, 1885.

2. Pline, *Nat. Hist.*, 34, 56. Voir, sur Artemon, Plutarque, *Periclès*, 27. Diodore de Sicile, XII, 28. Aristophane, *les Acharniens*, vers 850.

3. Ciceron, *In Verrem*, IV, 3, 5. Cf. Otto Jahn, *Arch. Zeitung*, 1866, p. 254.

4. M. Percy Gardner signale sur une monnaie de Samos des enfants jouant aux dés devant la statue de la Héra samienne. *Numismatic Chronicle*, 1882, p. 277, pl. XII, 8.

Polyclète avait trouvé dans le cycle héroïque le sujet de quelques-unes de ses statues. Tel était l'Héraclès tuant l'hydre de Lerne, et couvert de la peau du lion de Némée; ce bronze avait été transporté à Rome[1]. Un personnage prenant ses armes, désigné sous le nom peu intelligible d'*Hageter*, était peut-être l'image de quelque héros grec[2]. Mais dans cet ordre de sujets, aucune œuvre du maître n'égalait en renommée la célèbre Amazone d'Éphèse, qui fournit à Pline le sujet d'une anecdote aussi amusante que suspecte. Des artistes connus, appartenant à des générations différentes, avaient exécuté chacun pour l'Artémision d'Éphèse une statue d'Amazone : c'étaient Polyclète, Phidias, Crésilas le Cydoniate, et Phradmon. Les statues mises en place dans le sanctuaire, les Éphésiens laissent aux artistes eux-mêmes le soin de décider laquelle est la plus belle. Chacun d'eux se décerne le premier prix, mais classe au second rang la statue de Polyclète. On vit bien, ajoute Pline, à qui revenait le prix[3]. De ce récit, il n'y a guère à retenir qu'un fait, à savoir la présence dans l'Artémision de statues d'Amazones, signées par différents maîtres du cinquième siècle. Celle de Phidias est mentionnée par Lucien, qui trouve surtout à y louer le dessin élégant de la nuque et de la bouche. Celle de Crésilas, nous le savons par un autre passage de Pline, était représentée avec une blessure au flanc. Sans doute ces statues rappelaient une légende locale, suivant laquelle les Amazones, poursuivies par Héraclès et par Dionysos, se seraient réfugiées dans le temple d'Artémis éphésienne[4]. Quant à l'épisode du jugement des artistes, on peut sans hésiter le mettre au nombre de ces historiettes qui constituaient le répertoire des exégètes, et amusaient la curiosité des touristes.

Les principaux musées européens, surtout ceux d'Italie, possèdent des statues d'Amazones où l'on reconnaît facilement des copies d'originaux célèbres, exécutés dans la seconde moitié du cinquième siècle. Il est bien séduisant d'y voir des répliques des statues éphésiennes, et de chercher à les répartir entre les maîtres dont Pline mentionne les

1. Overbeck, *Schriftquellen*, 944, 945.

2. Pline, *Nat. Hist.*, 34, 56.

3. Pline, *Nat. Hist.*, 34, 53. L'écrivain latin prend d'ailleurs pour le nom d'un artiste le nom de la ville de Cydon, d'où Crésilas est originaire. « tertia Cresilae, quarta Cydonis. »

4. Pausanias, VII, 2, 7.

noms. Mais si le problème a bien souvent exercé la sagacité des érudits, il s'en faut qu'il ait reçu une solution définitive[1]. La raison en est que toutes ces statues offrent certains traits communs et diffèrent entre elles par des variantes d'attitude, beaucoup plus que par des caractères de style bien tranchés. Elles représentent en effet une Amazone debout, une jambe fléchie, un bras ramené vers la tête ; le costume est le même : un court chiton serré à la taille par une ceinture, attaché sur une épaule, et laissant à découvert une grande partie de la poitrine ; enfin toutes paraissent être également des copies d'originaux en bronze. Toute-



Fig. 256. — Amazone blessée. (Musée de Berlin.)

1. Voir sur cette question, Otto Jahn, *Berichte der sachs. Gesellschaft der Wissenchaften*, 1850, p. 32. Scholl, *Philologus*, XX, 1863, p. 414. Klügmann, *Die Amazonen in attischen Litteratur und Kunst*, Stuttgart, 1875, et *Annali dell' Inst.*, 1869, p. 272 ; 1872, p. 103. Kekulé, dans les *Commentationes philologae in honorem Th. Mommseni*, p. 481. On consultera surtout avec profit le travail de M. Michaelis, *Die sogenannten Ephesischen Amazonenstatuen* (*Jahrbuch des arch. Inst.*, I, 1886, p. 14 et suivantes) où sont résumées et discutées les recherches antérieures. Cf. Baumeister, *Denkmaeler des klass. Altertums*, article *Polykleitos*, et von Sybel, *Weltgeschichte der Kunst*, p. 196 et suivantes.

fois, à l'analyse, on reconnaît bien vite que ces répliques dérivent de trois types distincts, où la donnée commune subit des variantes très notables. Voici d'abord une première série, à la tête de laquelle prennent place l'Amazone de Berlin, découverte à Rome en 1868 (fig. 256), celle de la collection Lansdowne à Londres, et celle du *Braccio Nuovo,* au musée du Vatican[1]. La jeune guerrière, blessée au flanc droit, a éloigné son bras de la blessure par un mouvement instinctif; elle a ramené sa main vers sa tête où s'appuie légèrement l'extrémité



FIG. 257. — Amazone blessée. (Rome, Musée du Capitole.)

1. Pour l'Amazone de Berlin, voir *Monumenti inediti dell' Inst.*, IX, 12. Michaelis, *Jahrbuch*, 1886, p. 15, C. *Beschreibung der antiken Skulpturen zu Berlin*, n° 7. — Pour l'Amazone de la collection Lansdowne, voir *Specimens of ancient sculpture*, II, 10, Clarac, V, 839 B, 2032 C. Michaelis, *Ancient marbles in Great Britain*, p. 463, et *Jahrbuch*, 1886, p. 14. A. — Sur l'Amazone du Vatican, voir Michaelis, *Jahrbuch*, p. 14, D. Helbig, *die œffentlichen Sammlungen*, I, n° 32, p. 22.

des doigts ; elle s'accoude sur un pilier carré qui soutient son corps défaillant. L'attitude trahit la douleur physique, la lassitude, sans que l'artiste ait perdu de vue la belle harmonie des formes, sans que la simplicité des lignes soit altérée par des violences de mouvement. Cette recherche d'élégance se poursuit dans l'arrangement des plis du chiton, et, préoccupé avant tout de traiter le sujet dans sa généralité la plus haute, le sculpteur s'est borné à indiquer le caractère guerrier de l'Amazone par un simple détail, en plaçant autour du pied gauche les courroies qui maintiennent l'éperon. Un second type est représenté par une statue du musée du Capitole, placée en évidence dans la salle principale (fig. 257)[1], et par ses répliques, au nombre desquelles il faut surtout citer une autre statue du Vatican, et le beau torse de provenance romaine acquis en 1766 par le duc d'Anhalt-Dessau et conservé au château de Wœrlitz[2]. Grâce au témoignage d'une pierre gravée du Cabinet des médailles, dont M. Klügmann a le premier reconnu l'importance, on n'hésite plus à considérer comme erronée la restauration de la statue du Capitole. Le mouvement du bras droit ramené vers la tête, avec la main ouverte et les doigts écartés, est une invention moderne. L'attitude de l'Amazone est celle que donne la pierre gravée de Paris (fig. 258)[3]. De la main droite elle s'appuie sur sa lance ; de la gauche elle éloigne de la blessure les plis de son chiton, mettant à nu son flanc droit percé d'un coup de pointe à la hauteur du sein ; la tête s'incline, et le visage est remarquable par son expression douloureuse. Quant au tronc d'arbre qui porte en lettres de l'époque le nom de Sosiklès, l'auteur ou le possesseur de cette copie en marbre, il n'existait évidemment pas dans l'original en bronze.



Fig. 258. Amazone blessée. Pierre gravée du Cabinet des médailles.

Voici enfin un troisième type, représenté par l'Amazone Mattei du Vatican, et par d'autres copies du Capitole, de Turin, de Petworth en

1. Bottari, *Mus. Capitol.*, II, 46. Cf. pour la bibliographie ancienne, Michaelis, *Jahrbuch*, 1886, p. 17, n° B. Helbig, *Die oeffentlichen Sammlungen*, I, n° 499, p. 381.

2. *Jahrbuch des arch. Inst.*, 1886, p. 18, 7, pl. 4. Pour les autres répliques, voir Michaelis, *Mémoire cité*, p. 17-19.

3. Klügmann, *Die Amazonen*, p. 1.

Angleterre (fig. 259)[1]. Ici, on reconnaît sans peine une altération du motif de l'Amazone blessée, qui respecte les lignes générales, tout en modifiant la donnée première. L'Amazone n'est plus la guerrière défaillante de tout à l'heure; elle est pleine de force et de vie, et elle se prépare à une action violente qui exige toute la souplesse d'un corps vigoureux et sain. Si elle s'appuie sur sa lance, c'est pour exécuter une manœuvre familière aux cavaliers grecs; elle y cherche un point d'appui pour s'enlever et sauter sur son che-



FIG. 259. — Amazone Mattei. (Rome, Musée du Vatican.)

1. L'Amazone du Vatican, qui se trouvait autrefois dans la villa Mattei, a été acquise par le pape Clément XIV. Voir Visconti, *Museo Pio-Clementino*, II, 38; Clarac, V, 811, 2031, et la bibliographie citée par Michaelis, *Jahrbuch des arch. Inst.*, I, 1886, p. 20. Cf. Helbig, *Die öffentlichen Sammlungen in Rom*, I, n° 193, p. 130. Pour les répliques, voir Michaelis, *Jahrbuch*, p. 19-21. L'Amazone de Petworth est reproduite pl. 1 et 2.

val[1]. Une pierre gravée, reproduisant le même type, nous apprend que la restauration du bras droit est manifestement inexacte[2]. Au lieu d'effleurer du bout des doigts le bois de sa lance, l'Amazone le saisissait à pleine poignée, et un peu plus haut. Et d'ailleurs certains détails du costume et les accessoires attestent qu'elle est équipée pour une chevauchée guerrière ; la tunique retroussée et attachée à la ceinture, le carquois suspendu à son flanc gauche, les courroies de l'éperon fixées au pied gauche indiquent la tenue de guerre, et rendent très intelligible l'acte pour lequel l'Amazone rassemble toute sa vigueur.

De ces trois types, lequel nous donne l'idée la plus exacte de l'original de Polyclète ? On peut, croyons-nous, écarter tout d'abord le type de l'Amazone Mattei, qui offre le caractère d'une adaptation, beaucoup plus que d'une création originale. L'artiste, sans doute un contemporain plus jeune de Polyclète, a simplement introduit une variante ingénieuse dans un motif imaginé avant lui. Ajoutez que l'élégance des formes, la structure élancée du corps, accusent des principes de style assez différents de ceux que professe le maître d'Argos. En réalité, nous ignorons à quel artiste il convient d'attribuer ce type. Songer à Phradmon, qui reste pour nous un inconnu, est une pure hypothèse, et d'autre part on ne saurait reconnaître ici, comme l'avait proposé O. Müller, une œuvre de Phidias, le maître original et créateur entre tous[3].

Restent les deux types d'Amazone blessée. Or, si l'on compare la statue de Berlin à celle du Capitole, toutes les vraisemblances sont en faveur de la première. Les formes du corps plus robustes et plus amples, la structure plus carrée, rappellent les proportions du Doryphore, et en outre vous retrouvez ici le détail caractéristique du pied gauche ramené en arrière. Bien plus, nous possédons pour la tête une excellente copie en bronze découverte à Herculanum, dans le péristyle de la prétendue villa des Pisons ; elle y faisait pendant au buste du Doryphore, en forme d'Hermès, que nous avons reproduit plus haut,

1. Cf. Xénophon, *Traité de la cavalerie*, VII, 1.

2. Intaille publiée par Natter, *Traité de la méthode antique de graver en pierres fines*, pl. 31. Müller-Wieseler, *Denkmaeler*, I, 31, 138 B.

3. O. Müller, *Commentatio qua Myrinae Amazonis quod in museo Vaticano servatur, signum Phidiacum explicatur*, Goettingue, 1831. M. Klügmann songe à l'Amazone de Strongylion, surnommée l'εὔκνημος (Pline, *Nat. Hist.*, 34, 82) et qui serait une œuvre contemporaine de la guerre du Péloponèse.

comme si le maître de la villa eût pris plaisir à rapprocher deux copies du même maître[1]. On peut donc considérer l'Amazone de Berlin comme une réplique directe de la statue de Polyclète. Si nous ne pouvons apprécier en toute confiance les mérites de l'exécution, nous voyons au moins que le maître d'Argos avait traité le sujet avec une grande simplicité, soucieux avant tout du rythme et de l'élégance des lignes. L'Amazone éphésienne se rapprochait ainsi du Doryphore par la modération du mouvement; et cette simplicité d'attitude, cette harmonie des lignes peuvent bien justifier à nos yeux le jugement de l'antiquité qui décernait la palme à l'Amazone de Polyclète. Quant au type capitolin, où l'on a proposé de reconnaître tantôt l'Amazone de Phidias, tantôt celle de Crésilas, l'attribution en reste pour nous fort incertaine. Le caractère de la tête, qui rappelle d'assez près celle de la statue de Berlin, semble indiquer que l'auteur connaissait la statue de Polyclète ; nous y verrions volontiers l'œuvre d'un contemporain de Polyclète, qui a simplement repris, en le modifiant, le thème désormais célèbre de l'Amazone blessée.

Parmi les statues signalées par les textes comme des œuvres de Polyclète, plusieurs, on l'a vu, offrent matière à discussion, et ont été parfois revendiquées pour Polyclète le jeune. Tel est le groupe de trois statues de marbre, représentant Apollon, Latone et Artémis, qu'on voyait dans le hiéron d'Artémis Orthia, sur la route d'Argos à Tégée, au milieu des cyprès qui couvraient les pentes du mont Lycone [2]. Polyclète l'ancien travaillant surtout le bronze, ces statues de marbre peuvent être mises au compte de son homonyme. Le Zeus Meilichios d'Argos, l'Aphrodite d'Amyclae, seraient des œuvres de la vieillesse du maître argien, si, comme nous le croyons, les limites chronologiques de sa période d'activité permettent de les lui attribuer. On est en droit d'être plus affirmatif au sujet de l'Hermès que Polyclète exécute pour une ville restée inconnue, peut-être Kardia, et qui, sous les successeurs d'Alexandre, appartenait à la ville de Lysimacheia, fondée en 310-309 par Lysimaque, dans la Chersonèse de Thrace[3].

1. Comparetti et Giulio de Petra, *La villa Ercolanese*, pl. 8, 1. Cf. Michaelis, *Jahrbuch*, *loc. cit.*, p. 16, 1.
2. Pausanias, II, 24, 5.
3. Pline, *Nat. Hist.*, 34, 56.

Suivant toute vraisemblance, c'est l'Hermès de Lysimacheia qui a fourni le modèle d'une charmante statuette de bronze, de la collection Dutuit, trouvée en 1867 au lieu dit les Fins d'Annecy, en Savoie (fig. 260) [1]. C'est une œuvre d'un travail élégant, d'un modelé adouci, exécutée sans doute par quelque artiste grec de l'époque impériale, mais dont l'auteur semble avoir respecté les proportions et le mouvement de son modèle. Hermès est debout, tenant le caducée dans la main gauche, la droite relevée dans l'attitude d'un orateur ; le travail des cheveux, la pose bien connue du corps, dont le poids porte sur la jambe droite, achèvent de démontrer le caractère polyclétéen de la statuette d'Annecy. On ne s'étonnera pas de voir, à l'époque romaine, des bronziers s'adresser aux œuvres du maître d'Argos. Voici, en effet, un nouvel exemple d'une statuette de provenance gauloise, et offrant les proportions solides du canon de Polyclète : c'est un Mercure de bronze trouvé près de Sanxay, tenant la bourse et le caducée, et qui paraît reproduire, de loin il est vrai, une œuvre de l'école du maître argien (fig. 261)[2].



Fig. 260. — Hermès, statuette de bronze trouvée à Annecy. (Collection Dutuit.)

Dans la série des statues de divinité, l'œuvre capitale de Polyclète est la Héra chryséléphantine exécutée pour le nouvel Héraion d'Argos. Nous avons déjà fait allusion à l'événement qui en détermine la date. Dans l'été de 423,

1. Voir W. King, *The Annecy athlete*, Londres, 1874, et *Athenaeum*, 21 mars 1874. Heron de Villefosse, *Gaz. arch.*, II, 1876, p. 55, pl. 18. Curtius, *Arch. Zeitung*, 1875, p. 57. François Lenormant, *Collection A. Dutuit*, nº 5, pl. II. Nous ne pouvons partager l'opinion de Fr. Lenormant, qui y reconnaît un *Bonus Eventus* avec une corne d'abondance.

2. *Bulletin de la Société des Antiquaires de France*, 1883, p. 279. MM. O. Rayet et Héron de Villefosse ont proposé de rattacher l'original de cette figurine à l'école de Polyclète.

la prêtresse de l'Héraion, Khrysis, s'étant endormie après avoir placé une lampe allumée auprès des guirlandes qui décoraient le sanctuaire, le feu détruisit tout l'édifice. Les Argiens firent aussitôt construire un nouveau temple à peu de distance de l'ancien, sur une des terrasses qui descendent du mont Eubœa dans la plaine d'Argos[1]. Les travaux furent confiés à l'architecte Eupolémos, et la statue de culte commandée au plus célèbre des sculpteurs argiens.



FIG. 261. — Mercure, petit bronze trouvé à Sanxay.

Assez de témoignages d'admiration sont parvenus jusqu'à nous, pour nous faire reconnaître dans la Héra d'Argos le chef-d'œuvre de Polyclète [2]. On n'hésitait pas à la comparer aux statues chryséléphantines de Phidias, auxquelles elle ne le cédait que pour la grandeur et la richesse. La description de Pausanias nous en donne une idée assez précise [3]. La statue, faite en or et en ivoire, était assise sur un trône. Elle portait sur la tête un *stéphanos* où le burin de l'artiste avait ciselé les figures des Heures et des Kharites; de la main droite, elle tenait une pomme de grenade, attribut mystérieux dont le voyageur grec n'explique pas la signification; de l'autre, elle s'appuyait sur un sceptre que surmontait un coucou, l'oiseau du printemps, dont Zeus avait pris la forme pour se rapprocher de la jeune déesse[4]. Tel est bien, en effet, le type que reproduisent les monnaies d'Argos, où l'on retrouve tout au moins les lignes générales de la statue. Voici, sur

1. On sait que des fouilles exécutées par Rangabé et Bursian ont fait connaître l'emplacement exact du nouvel Héraion. Rangabé, *Ausgrabungen beim Tempel der Hera unweit Argos*, Halle, 1855. Bursian, *Bulletino dell' Inst.*, 1854, p. XIII. Pour les fragments de sculpture découverts à l'Héraion, voir Fr. Lenormant (*Revue arch.* 1867, t. XVI, p. 116) qui signale en particulier une élégante tête de femme conservée à la démarchie d'Argos (pl. XV). Un des chéneaux de l'Héraion est reproduit dans Brunn, *Denkmæler*, nº 82.

2. Voir Overbeck, *Schriftquellen*, nos 933-939.

3. Pausanias, II, 17, 4.

4. D'après le témoignage d'ailleurs douteux de Tertullien (*De Corona*, 7), la statue aurait eu sous les pieds une peau de lion.

une monnaie de l'époque impériale, la déesse assise sur son trône, avec l'attitude majestueuse que l'art du cinquième siècle donne aux statues de culte (fig. 262)[1]. La statue est encore reproduite sur une monnaie frappée au temps d'Antonin le Pieux, où l'on voit, devant la déesse, la statue chryséléphantine d'Hébé, exécutée par un contemporain plus jeune de Polyclète, Naucydès d'Argos. Dans le champ est le paon d'or, enrichi de pierres précieuses, qu'Hadrien avait consacré dans l'Héraion (fig. 265)[2]. Grâce à ces témoignages, nous pouvons tout au moins apprécier ceux des caractères de l'œuvre que reproduit une silhouette, même aussi réduite qu'elle peut l'être dans le champ d'une monnaie : l'attitude assise, l'ampleur du geste qui développe le bras gauche appuyé sur le sceptre, la richesse du jeu des draperies, et par-dessus tout la dignité tranquille de la pose.



Fig. 262. — La Hera d'Argos sur une monnaie d'Argos. Monnaie de Julia Domna.

Quant aux traits du visage, où les successeurs de Polyclète trouvaient réalisé l'idéal achevé du type de la déesse, nous sommes réduits à les demander à la tête de Héra, reproduite sur une monnaie d'Argos (fig. 263)[3]. Certains détails concordent avec la description de Pausanias ; tel est le *stéphanos*, de forme basse et cylindrique, sur lequel le graveur monétaire a remplacé par des palmettes les figures ciselées par Polyclète. Si la copie est exacte dans ses traits généraux, elle nous renseigne sur un point important, car l'arrangement de la chevelure, dénouée et flottante, prouve que le maître argien avait donné à la déesse non pas un caractère matronal, mais le type juvénile qui convient à la fiancée divine du souverain de l'Olympe. En résumé, et pour nous en tenir au témoignage des monnaies et des textes, Polyclète avait représenté Héra comme une jeune épousée, « ne montrant de sa beauté que ce qu'il est permis aux mortels d'en voir »[4], c'est-à-dire ses bras d'ivoire, son visage

1. *Journal of Hellen. Studies*, 1885, pl. LIV, n° XIII.
2. *Journal of Hellen. Studies*, 1885, pl. LIV, n° XV. Cf. Overbeck, *Griechische Kunstmythologie*, III ; *Hera*, *Münztafel* III, n° 1.
3. *Journal of Hellen. Studies*, 1885, pl. LIV, n° XIV. Cf. Overbeck, *ouvrage cité*, *Münztafel* II, n° 6.
4. *Anthologie grecque*, II, 185, 5 ; épigramme de Parménion.

aux traits jeunes et graves, encadré par les longues boucles d'une chevelure flottante, plein de majesté sous le *stéphanos* richement ciselé : c'était la « Héra aux bras blancs, au beau visage; la Héra royale assise sur un trône d'or » [1].

Si ces documents satisfont mal notre curiosité, en revanche ils nous permettent de formuler certaines réserves à l'égard des marbres antiques où l'on a parfois proposé de reconnaître des copies de la Héra argienne. Une tête en marbre du British Museum, trouvée à Girgenti, nous offre un remarquable exemple du type de la Héra Téleia, c'est-à-dire de la déesse représentée avec le caractère matronal [2]; mais le diadème qui entoure le front, encadré par des bandeaux relevés et ondulés, diffère trop du genre de coiffure que nous avons vu tout à l'heure pour ne pas rendre très suspecte une identification avec la Héra de Polyclète. Les mêmes différences apparaissent dans la belle tête de marbre qui, de la collection Farnèse a passé au musée de Naples (fig. 264) [3]; ici, le diadème fait place à un simple *ampyx,* bandeau étroit et mince, qui se perd dans les torsades d'une chevelure enroulée en bandeaux et massée sur la nuque. Pourtant, à bien des égards, la tête de Naples accuse les caractères de l'art polyclétéen. Ce type sévère et un peu froid, aux traits réguliers, aux lignes pures et correctes, offre plus d'une analogie avec les répliques de l'Amazone de Berlin, et nous y verrions volontiers la copie d'un original en bronze, exécuté au cinquième siècle sous l'influence directe de Polyclète.



Fig. 263. — Tête de la Héra d'Argos. Monnaie autonome d'Argos.

C'est une opinion assez répandue qu'à sa gloire de sculpteur, le grand maître d'Argos avait joint la renommée d'habile architecte [4]. On a souvent identifié avec l'auteur du *Canon* le Polyclète auquel Pausanias attribue la construction de deux monuments célèbres d'Épi-

1. Maxime de Tyr, *Dissert.*, 14, 6.

2. *Monumenti inediti*, IX, pl. I. Cf. Helbig, *Annali*, 1869, p. 144. Friederichs-Wolters, *Gipsabgüsse* n° 501.

3. *Museo Borbonico*, V, pl. 9, 2. *Monumenti inediti*, VIII, pl. I. Fiederichs-Wolters, *Gipsabgüsse* n° 500.

4. Brunn, *Griech. Kunstler*, I, p. 152.

daure, le théâtre et l'édifice circulaire appelé la *Tholos,* dont les fouilles récentes nous ont fait connaître la disposition originale [1] ; mais il est aujourd'hui hors de doute que ces édifices appartiennent au quatrième siècle [2]. Ils sont l'œuvre de ce Polyclète le jeune, dont nous avons déjà fait la part comme statuaire, en lui restituant plusieurs statues d'athlètes attribuées à tort à son illustre devancier. Polyclète l'ancien s'est donc renfermé strictement dans la pratique de son art, et en essayant de résumer les traits essentiels qui composent sa physionomie, nous devons noter tout d'abord la parfaite unité de son œuvre.



Fig. 264. — Buste de Héra. (Musée de Naples.)

Le jugement de tous les critiques anciens, grecs ou romains, met, sans doute possible, Polyclète au premier rang des maîtres de la statuaire hellénique [3]. Un ami de Socrate, Aristodémos, que Xénophon met en scène, affirme hautement sa prédilection pour Polyclète, qu'il considère comme le premier sculpteur de son temps. Lucien, dont les préférences sont acquises au grand art du cinquième siècle, associe son nom à ceux de Phidias et de Myron [4];

1. Pausanias, II, 27. Cf. Lechat et Defrasse, *Bull. de corresp. hellén.*, XIV, 1890, p. 630.
2. Foucart, *Bull. de corresp. hellén.*, XIV, 1890, p. 592.
3. Voir les textes réunis par Overbeck, *Schriftquellen,* nos 967-977.
4. Lucien, *Le Songe*, 8.

il le cite parmi ces maîtres que les connaisseurs enthousiastes « adorent à l'égal des dieux » dont ils ont créé les vivantes images[1]. Cicéron et Quintilien ne lui marchandent pas les éloges, et c'est, dans l'antiquité, un lieu commun que de proclamer le sculpteur d'Argos le maître de l'art du bronze, comme Phidias est le modèle de ceux qui manient le ciseau du sculpteur sur marbre.

A côté de ces appréciations un peu générales, voici des jugements plus précis, mieux motivés, et par là-même précieux à recueillir. Les écrivains anciens sont unanimes à louer en lui la perfection de la technique; il est passé maître dans la science de la fonte[2], et les statues qu'il coule en bronze éginétique sont sans rivales pour le fini de l'exécution. Au dire de Pline, il n'y a rien de plus achevé (*absolutius*) que ses Canéphores; il l'emporte sur tous les sculpteurs pour le soin du travail (*diligentia*) : on le compare à Isocrate, ce patient et curieux ouvrier de style[3]. Ce sont là des mérites dont nous sentons toute la portée sans pouvoir en juger, car des copies en marbre ne sauraient nous révéler ce qu'il y a de plus personnel dans la manière d'un artiste, l'accent original, la touche délicate et fine, les imperceptibles nuances de modelé que poursuit le sculpteur, ajoutant ici du bout du doigt un peu de terre au modèle destiné à la fonte, en enlevant ailleurs, pour donner à son œuvre le dernier fini. On prêtait à Polyclète un mot qui traduit à merveille ses préoccupations d'artiste épris de perfection : « Le moment où le travail est le plus difficile, c'est celui où la terre vous entre sous les ongles »[4].

Cette admirable habileté de praticien, Polyclète la met au service d'une très haute conception de l'art. Théoricien autant qu'artiste, il s'attache à la solution raisonnée des problèmes les plus ardus de l'esthétique et cherche dans la loi des nombres une règle des proportions. Mais ce génie réfléchi ne se laisse pas emporter par les rêveries audacieuses d'une imagination fougueuse. L'œuvre qui nous apparaît comme la

1. Xenophon, *Mémoires sur Socrate*, I, 4, 3.

2. « Hic consummasse hanc scientiam (aeris fundendi) judicatur. » Pline, *Nat. Hist.*, 34, 56.

3. Pline, *Nat. Hist.*, 34, 55; Quintilien, *Inst. Orat.*, XII, 10, 7. Denys d'Halicarnasse, *De Isocrate*, 3, p. 541.

4. « Χαλεπώτατον εἶναι τὸ ἔργον, ὅταν ἐν ὄνυχι ὁ πηλὸς γένηται. » Plutarque, *Quaest. conviv.*, II, 3, 2. Cf. *De Profectib. in virtute*, 17.

manifestation la plus complète de son art n'est pas un type divin, comparable au Zeus de Phidias : c'est un type purement humain, porté à son plus haut degré de perfection ; c'est le Doryphore. On s'explique ainsi le jugement de Quintilien, affirmant que si Polyclète a revêtu la forme humaine d'une beauté supérieure à la vérité, il n'a pas avec le même bonheur traduit la majesté divine. Ce qui le préoccupe avant tout, c'est moins le sentiment et la pensée que la beauté et l'exactitude de la forme. En ce sens, il représente bien pour nous l'art grec classique, dans cette perfection un peu froide où les modernes ont longtemps et bien à tort reconnu l'unique idéal de l'antiquité. Ses statues aux gestes sobres et mesurés, sont de celles qui répondent le mieux aux idées communément acceptées sur l'esthétique des Grecs. Rappelez-vous toutefois les œuvres de Myron, conçues dans un esprit tout différent : vous vous convaincrez facilement que Polyclète personnifie seulement une école ; il n'est pas, comme Phidias, un de ces génies qui résument en eux toutes les aptitudes et tous les aspects de l'art.

Remarquons-le, en effet ; à côté de l'éloge, les écrivains anciens font la part de la critique. Sans diminuer en rien les mérites de Polyclète, ils lui refusent une qualité qu'ils reconnaissent à Phidias, le *pondus* [1], c'est-à-dire l'ampleur, la force, et cette puissance créatrice qui inspire au grand sculpteur d'Athènes la conception de ses types divins. Nous avons déjà cité le mot de Varron, remarquant que ses statues, aux proportions carrées, étaient presque toutes faites sur le même modèle. On observait encore qu'il s'était enfermé dans certaines limites pour le choix de ses sujets ; qu'il avait traité avec une prédilection exclusive des types juvéniles, et que son ébauchoir n'avait guère modelé que « des joues imberbes » [2].

En résumé, voici, d'après les textes et des copies d'originaux perdus, quelle idée nous croyons pouvoir nous faire de Polyclète l'ancien. Un maître de premier rang, personnifiant avec éclat une des plus grandes écoles grecques ; un statuaire consommé dans la technique de son art, et dont les œuvres restent des modèles pour toutes les générations sui-

1. Quintilien, *Inst. Orat.*, XII, 10, 7. « Tamen, ne nihil detrahatur deesse pondus putant. »

2. Quintilien, *Inst. Orat.*, XII, 10, 7. « Quin aetatem quoque graviorem dicitur refugisse, nihil ausus ultra leves genas ».

vantes; un artiste épris de la forme vivante dans ce qu'elle a de plus pur et de plus achevé, et atteignant les limites de ce qu'il est permis à l'art de réaliser, quand il s'attache à donner comme la formule de la beauté humaine; un génie plus tempéré qu'audacieux, respectueux de la tradition, plus sensible aux harmonies paisibles et aux belles cadences de la forme qu'à l'expression des sentiments, ou à l'énergie d'une action violente; enfin, et c'est là le trait dominant, un esprit réfléchi, tourné vers les spéculations théoriques, et tout pénétré de ces idées de règle et de mesure qui répondent aux préoccupations les plus chères de l'esprit hellénique.



Fig. 265. — La Héra d'Argos.
Monnaie d'Argos, frappée sous Antonin le Pieux.

CHAPITRE V.

PHIDIAS.

Le nom le plus glorieux du cinquième siècle est celui de l'Athénien Phidias [1]. Il reste associé pour nous aux souvenirs les plus brillants de l'histoire d'Athènes, et personnifie le mouvement d'art qui assure désormais la suprématie de l'école attique. Sans doute le génie de Phidias justifie la place que nous lui attribuons au premier rang des maîtres grecs ; mais ce n'est point le diminuer que de remarquer à quel point il a été servi par un étonnant concours de circonstances favorables. Le moment où il arrive à sa maturité est celui où Périclès peut réaliser les embellissements rêvés par Cimon, et l'amitié du grand homme d'État ouvre à son activité la carrière la plus étendue. Aucun de ses contemporains ne trouve comme lui l'occasion de faire participer à de grandes œuvres toute une école de disciples dociles ; aucun, peut-être, n'est capable au même degré de leur imprimer une direction puissante, de les marquer de son empreinte. Par suite, Phidias nous apparait comme une figure très complexe. Il est le plus grand artiste d'une époque privilégiée entre toutes ; il est en même temps le chef d'une école qui ne se borne pas à continuer sa tradition, mais qui tra-

1. Voir sur Phidias, Otfried Müller, *De Phidiae vita et operibus*, Goettingue, 1827. L. de Ronchaud, *Phidias, sa vie et ses ouvrages*, Paris, 1861. Petersen, *Die Kunst des Pheidias am Parthenon und zu Olympia*, Berlin, 1873. Ch. Waldstein, *Essays on the art of Pheidias*, Cambridge, 1885. M. Collignon, *Phidias*, dans la *Collection des artistes célèbres*, Paris, librairie de l'Art, 1886. Waldstein, article *Phidias*, dans Baumeister, *Denkmaeler des klassischen Alterthums*. On consultera aussi avec profit l'article de Preller (*Allgemeine Encyclopaedie*, sect. III, p. 169 et suivantes), et Brunn, *Geschichte der griechischen Künstler*, I, p. 157-210. L'ouvrage de Beulé, intitulé : *Phidias, drame antique* (Paris, 1869), n'est, comme le dit l'auteur lui-même « qu'une simple récréation littéraire ». Il contient cependant une intéressante introduction sur la *Jeunesse de Phidias*.

vaille sous ordres, et s'inspire directement de la pensée du maître. Si les limites de ce volume nous obligent à ne considérer ici que son œuvre personnelle, nous n'oublierons pas que son influence règne en maîtresse au Parthénon, et qu'en étudiant plus tard la sculpture décorative à Athènes, nous y trouverons comme le manifeste le plus complet de son école.

§ 1. — LES ŒUVRES DE LA PREMIÈRE PÉRIODE

Aucun texte ne nous fait connaître avec certitude l'année de la naissance de Phidias. Pline se borne à dire qu'il « florissait dans la 83ᵉ olympiade »[1], et cette date de 448 est sans doute celle de ses œuvres les plus importantes. Au dire de Plutarque, le grand sculpteur s'était représenté lui-même sur le bouclier de l'Athéna Parthénos avec la figure « d'un vieillard chauve »[1]. On pourrait en conclure qu'en 438 il avait dépassé l'âge de cinquante ans. Mais l'élément le plus certain pour fixer la date de sa naissance est la part qu'il prend aux grands travaux exécutés sous Périclès. A l'époque où commencent ces travaux, c'est-à-dire vers 447, Phidias devait être dans toute la force de l'âge et du talent; il avait l'autorité que donne un nom déjà célèbre. C'est donc avec toute vraisemblance qu'on peut placer la date de sa naissance entre les années 490 et 485. Il appartient ainsi à cette génération qui grandit au bruit des batailles de la guerre persique, bercée par des récits glorieux, toute prête à recueillir un héritage d'ambitions généreuses.

Dans l'inscription tracée sur la base de la statue du Zeus Olympien, Phidias rappelle qu'il est Athénien, et fils de Kharmidès[2]. Il est probable que Kharmidès était lui-même artiste, car c'était chez les sculpteurs grecs un usage presque constant de ne mentionner dans leur signature le nom de leur père, que si ce dernier avait exercé la même profession. Le frère de Phidias, Panainos, était peintre et contribua à décorer un portique d'Athènes, le *Pœcile,* où il

1. Pline, *Nat. Hist.*, 34, 49.

2. Pausanias, V, 10, 2, Φειδίας Χαρμίδου υἱὸς Ἀθηναῖός μ' ἐποίησε. Cf. pour sa qualité d'Athénien, Strabon, VIII, 353; Platon, *Protagoras,* p. 311.

peignit la bataille de Marathon; son nom figure avec honneur à côté de ceux de Micon, de Dionysios de Colophon, qui sous la direction du Thasien Polygnote, donnent à la peinture attique un brillant développement. C'est aussi vers la peinture que Phidias se sent attiré tout d'abord; le grand sculpteur commence par étudier dans l'atelier d'un peintre. Pline parle même de peintures exécutées par lui sur un bouclier qu'on voyait à Athènes [1]; peut-être faut-il entendre par là que Phidias se serait souvenu plus tard de ses premières études pour décorer l'intérieur du bouclier de la Parthénos. Si sommaire qu'elle soit, cette indication a son prix, et il n'est pas indifférent de savoir que Phidias a commencé par manier le pinceau. Au reste, cette éducation de peintre a peut-être laissé sa trace dans son œuvre de sculpteur. Le maître qui, dans ses grandes statues chryséléphantines, combinera si heureusement les tons de l'ivoire et de l'or, qui dessinera avec une telle aisance les cartons de la frise du Parthénon, devra sans doute en partie à la pratique de cet art un sentiment plus délicat des couleurs, une conception plus libre et plus large des ressources que peut offrir la sculpture.

En dépit de ces premières études, c'est vers la sculpture que ne tarde pas à l'entraîner sa vocation. Son premier maître est un Athénien, Hégias, un contemporain de Kritios et de Nésiotès, et l'un des derniers représentants de cette vieille école attique dont les fouilles de l'Acropole nous ont révélé le style [2]. Que l'on se reporte aux plus récentes des statues féminines trouvées dans les fouilles, par exemple au charmant buste provenant de l'ex-voto d'Euthydikos; on aura, croyons-nous, une idée assez juste des modèles que le jeune sculpteur pouvait étudier dans l'atelier de son premier maître. Mais la tradition attique dut sans doute lui paraître trop étroite; aussi, à l'exemple de Myron, nous voyons Phidias quitter Athènes, et demander des leçons au chef illustre de la grande école voisine, à l'Argien Agélaïdas [3]. L'enseignement d'Agélaïdas était

1. Pline, *Nat. Hist.*, 35, 54.

2. Dion Chrysostome, *Orat.* 55, 1, p. 282.

3. Scholiaste d'Aristophane, *Les Grenouilles*, vers 504. Suidas, s. v. Γελάδας. Cf. Tzetzes, *Chil.* VIII, 325.

bien fait pour l'initier à un style plus large et plus libre que celui des sculpteurs athéniens. Ajoutez qu'au point de vue de la science professionnelle et de la connaissance des procédés techniques, le séjour d'Argos ne lui était pas moins profitable. C'est là sans doute qu'il a puisé cette habileté consommée de fondeur en bronze et de toreuticien que les écrivains anciens lui attribuent[1], et dont témoignait la perfection si vantée de ses statues chryséléphantines.

La première œuvre connue de Phidias est une statue en or et en ivoire, exécutée pour la ville de Pellène, en Achaïe, et consacrée dans un temple d'Athéna. On racontait que sous la base s'ouvrait un trou profond, d'où se dégageait une fraîcheur humide destinée à assurer la conservation de l'ivoire. Le jeune sculpteur se trouvait-il encore à Argos, lorsque les Pelléniens s'adressèrent à lui, et fut-il désigné à leur choix par Agélaïdas? Nous n'avons aucune raison de l'affirmer, bien que l'hypothèse n'ait rien d'invraisemblable[2]; mais si Phidias saisit cette première occasion de se faire connaître avant de quitter Athènes, le mouvement d'art inauguré par Cimon doit bientôt le rappeler à Athènes.

Nous voudrions pouvoir placer à leur date les œuvres de Phidias qui sont contemporaines du gouvernement de Cimon; malheureusement les renseignements certains nous font défaut. Toutefois sa réputation est assez établie pour qu'on lui confie, à Athènes même, des travaux importants. C'est en effet entre les années 465 et 460, semble-t-il, qu'il exécute un groupe votif en bronze dédié à Delphes par les Athéniens, en souvenir de Marathon. Pausanias, qui décrit ce monument[3], rapporte que la dîme du butin conquis sur les Perses en avait fait les frais, ce qui ne laisse pas de soulever une difficulté chronologique. Comment admettre un tel intervalle entre l'année de la bataille de Marathon et la dédicace du groupe? Ne doit-on pas croire que Phidias l'a exécuté beaucoup plus tôt? Mais on sait ce qu'il faut penser du soi-disant butin de Marathon,

1. Pline, *Nat. Hist.*, 34, 54. «Phidias... scientia aeri fundendi primus inclaruit, primusque artem toreuticen aperuisse atque demonstrasse merito judicatur.» Cf. Sénèque, *Epist.*, 85. «Non ex ebore tantum Phidias sciebat facere simulacra, faciebat et ex aere.»

2. C'est une conjecture émise par Beulé; *Phidias* (*La Jeunesse de Phidias*, introduction, p. 16).

3. Pausanias, X, 10, 1.

qui aurait dû être inépuisable pour satisfaire à toutes les dépenses dont il était le prétexte[1]; en réalité, c'était le trésor d'Athènes, enrichi par les campagnes de Thémistocle et de Cimon, qui permettait de glorifier plus de vingt ans après les événements les souvenirs de la guerre persique[2]. Devenu tout-puissant vers 466, Cimon avait un double intérêt à exalter ces souvenirs; il honorait la mémoire de son père Miltiade, et augmentait d'autant le prestige de son nom. C'est donc dans les années qui suivent la victoire de l'Eurymédon, c'est-à-dire après 465, qu'on peut placer l'exécution du groupe de Phidias. L'ex-voto de Delphes comprenait une série de figures dont Pausanias nous a conservé les noms : Athéna, Apollon, et le héros de Marathon, Miltiade; puis des personnages légendaires, Thésée et Phyleus, l'ancêtre mythique de la famille de Cimon; Codros, un des rois de l'Attique, et enfin les héros éponymes des tribus attiques, Érechthée, Cécrops, Pandion, Léos, Antiochos, Égée et Akamas. Plus tard les Athéniens avaient joint à l'ex-voto primitif les statues d'Antigone, de Démétrius et de Ptolémée, qui avaient donné leur nom aux nouvelles tribus attiques. Nous savons dès lors que le groupe se composait de figures simplement juxtaposées, suivant la méthode que pratiquent Agélaïdas et ses contemporains dans les ex-voto olympiques. Le temps n'est pas encore venu où Phidias saura rompre avec la tradition de son maître, ne relever que de lui-même, et créer ces vastes ensembles rigoureusement liés auxquels on ne saurait rien ajouter ni rien enlever sans en détruire l'harmonie.

C'est dans la même période, vers 459, que nous placerions volontiers la statue d'Athéna Areia faite par Phidias pour un temple de Platées. L'édifice avait été commencé peu de temps après la bataille de Platées, et les quatre-vingts talents attribués aux Platéens comme « prix de la vaillance » (ἀριστεῖον), sur la proposition du Corinthien Cléocritos, devaient y être consacrés. Sans doute la construction traîna en longueur, car Polygnote, chargé avec Onasias de la décoration peinte, n'y put travailler que vers 460, après avoir terminé ses

1. Voir O. Müller, *De Phidiae vita et operibus*, p. 19.

2. Voir E. Curtius, *Ueber die Weihgeschenke der Griechen nach den Perserkriegen* (*Nachrichten der Goetting. Gesellschaft der Wissenschaften*, 1861).

travaux à Athènes. L'argent commençait-il à manquer quand Phidias entreprit la statue de la déesse? On peut le croire, en raison des matériaux économiques employés par le sculpteur. La statue, haute d'environ six mètres, était simplement en bois doré; pour le visage, les mains et les pieds, les Platéens s'étaient contentés de marbre pentélique au lieu d'ivoire[1].

Il est permis d'attribuer au temps de la jeunesse de Phidias celles de ses œuvres que les textes signalent, sans toutefois leur accorder beaucoup plus qu'une simple mention. Telle est la statue en marbre d'Aphrodite Ourania, exécutée pour le sanctuaire d'Aphrodite qui se trouvait dans le quartier de Mélité, à Athènes[2]. On voyait sur l'Acropole un Apollon de bronze, surnommé « le tueur de sauterelles » (*Parnopios*) en souvenir d'une invasion de sauterelles que le dieu avait fait cesser; ce n'était sans doute pas une œuvre de la maturité du maître, car on n'en nommait l'auteur que sous toutes réserves. L'Hermès Pronaos, consacré à l'entrée de l'Isménion de Thèbes, date peut-être du temps où Thèbes est gouvernée par le parti démocratique, et où la victoire d'Œnophyta, remportée en 456 par Myronidès, place la Béotie sous l'hégémonie d'Athènes. Ce serait encore une œuvre de jeunesse. Enfin, nous croyons volontiers que l'Amazone d'Éphèse appartient aussi à cette période de début, où le jeune maître fonde sa réputation[3]. On connaît déjà l'anecdote racontée par Pline au sujet des statues d'Amazones de Polyclète, de Phidias, de Crésilas et de Phradmon; on se rappelle comment l'Amazone du grand maître athénien n'obtint que le second rang. Si, comme il est permis de le croire, il ne s'agit pas ici d'un concours, mais d'un jugement porté sur des œuvres exécutées à des dates différentes, on comprend assez bien le sens de l'historiette de Pline. La statue de Phidias, œuvre de jeunesse, a pu paraître inférieure à celle du maître argien, plus récente, et se ressentant par là même des progrès qui dans l'intervalle ont renouvelé la sculpture. Pourtant, l'Amazone de Phidias était fort goûtée

1. Pausanias, IX, 4, 1.
2. Pausanias, I, 14, 7. Cf. Michaelis, *Mittheil. Athen*, II, p. 2.
3. C'est l'hypothèse admise par M. Kekulé, *Commentationes in honorem Th. Mommseni*, p. 481.

d'un fin connaisseur tel que Lucien. L'écrivain de Samosate la qualifie de chef-d'œuvre; il la rapproche de la Sosandra de Calamis, et de l'Aphrodite de Cnide de Praxitèle; il y admire surtout les contours délicats de la bouche, et le beau dessin de la nuque[1]. Quelques mots du même auteur nous apprennent en outre que la jeune guerrière s'appuyait sur une courte lance, et ce détail a fourni à quelques érudits un argument pour reconnaître dans l'Amazone du Vatican une copie de la statue de Phidias[2]. Nous avons cru pouvoir écarter cette identification, et nous renonçons à trouver ailleurs que dans les textes le souvenir d'une œuvre où le maître athénien n'avait sans doute pas encore donné toute sa mesure.

Sous le gouvernement de Cimon, la réputation de Phidias est déjà faite. Nous le voyons recevoir une commande officielle, celle du groupe de Delphes; il est donc naturel que Cimon l'associe aux travaux d'embellissement de l'Acropole, et lui confie la mission d'exécuter, aux frais du trésor public, une statue colossale, rappelant la part prise par les Athéniens à la défense de la Grèce contre les Perses. Cette statue, consacrée sur l'Acropole, est celle que Démosthènes appelle « la grande Athéna de bronze, » celle qui reçut plus tard le surnom de *Promachos*[3] et où il faut sans doute reconnaître la statue que Pline appelle « *Cliduchus* » (celle qui tient les clefs)[4]; placée en arrière des Propylées, la déesse apparaissait en effet comme la gardienne de l'enceinte sacrée de l'Acropole. On a souvent proposé d'identifier le piédestal de la Promachos avec une base en tuf qu'on voit encore en place sur l'Acropole[5]; la statue se serait trouvée placée à mi-chemin entre les Propylées et l'Érechthéion, et dans le prolongement de l'entrée construite par Mnésiclès. Ainsi, bien qu'élevée au temps de Cimon, et avant les travaux qui devaient, sous Périclès, modifier si profondé-

1. Lucien, *Dialogue des Portraits*, 4.
2. Voir Michaelis, *Jahrbuch des arch. Inst.*, I, 1886, p. 42, 43.
3. Démosthenes, *De falsa legatione*, p. 428, § 272. Pausanias, I, 28, 2.
4. Pline, *Nat. Hist.*, 34, 54.
5. L'identification est acceptée par Beulé, *l'Acropole d'Athènes*, II, p. 307. Cf. Wachsmuth, *Die Stadt Athen im Alterthum*, I, p. 149. K. Lange, *Arch. Zeitung*, 1881, p. 200. Elle est contestée par M. G. Loeschcke qui voit plutôt dans cette base celle du quadrige de bronze consacré par les Athéniens en souvenir de la défaite des Béotiens et des Chalcidiens, et réédifié après les guerres médiques, *Phidias Tod* dans les *Historische Untersuchungen* dédiées à Arnold Schaefer, Bonn, 1882, p. 45 note, 1.

ment l'aspect de l'Acropole, la Promachos occupait un emplacement correspondant déjà aux plans nouveaux imaginés par Cimon. Les dimensions de la statue étaient colossales. Au dire de Pausanias, on apercevait de la pleine mer, après avoir doublé le cap Sunium, l'aigrette du casque et la pointe de la lance scintillant au soleil [1]; si l'on s'en tenait au témoignage des monnaies qui montrent la Promachos vue du Céramique, entre les Propylées et l'Érechthéion, la statue aurait eu, à peu de chose près, la hauteur du Parthénon (fig. 266) [2]. Mais M. Michaelis la ramène avec raison à des dimensions plus modestes [3] : elle n'avait pas plus de neuf mètres de hauteur, avec la base.



Fig. 266. — L'Acropole et l'Athéna Promachos. (Monnaie d'Athènes.)

D'autres monnaies de bronze, frappées à l'époque romaine, représentent la Promachos isolée, et nous fournissent des détails plus précis sur le type traité par Phidias (fig. 267) [4]. Le sculpteur ne s'était pas asservi à reproduire le type archaïque connu par les petits bronzes antérieurs aux guerres médiques; la Promachos n'avait pas l'attitude du combat. Debout, immobile, vêtue d'une double tunique formant des plis droits et réguliers, elle tenait de la main droite la lance qui reposait sur le sol, la pointe au niveau de la tête; les courroies du bouclier étaient passées au bras gauche. La direction de la tête montre qu'elle abaissait son regard vers le flanc nord de l'Acropole, comme pour contempler la ville. L'ensemble de la statue offrait un aspect calme et sévère. S'il faut en croire l'historien Zozime [5], lorsque les Goths d'Alaric assiégèrent l'Acropole, ils furent saisis de terreur à la vue de la déesse armée, qui semblait se dresser devant eux pour les repousser.



Fig. 267. — Athéna Promachos. (Monnaie d'Athènes.)

Une génération après Phidias, un toreuticien célèbre, Mys, fut

1. Pausanias. I, 28, 2. Il y a là quelque exagération. Il faut au moins avoir dépassé le cap Zoster pour être en vue de l'Acropole.

2. Pour la série des monnaies donnant l'aspect d'ensemble de l'Acropole, voir *Journal of Hellenic Studies*, 1887, pl. LXXV, n°s III-VII.

3. *Mittheil. Athen*, II, p. 87.

4. Voir sur ces monnaies, K. Lange, *Arch. Zeitung*, 1881, p. 196 et suiv. (*Die Athena Promachos des Pheidias*). Cf. *Journal of Hellenic studies*, 1887, pl. LXXV, n^os^ I-II.

5. *Historia nova*, V, 6, 2.

chargé de recouvrir le bouclier de reliefs en bronze, dessinés par le peintre Parrhasios, et représentant une Centauromachie[1]. Mais on ne saurait invoquer ce fait pour ranger la Promachos parmi les dernière œuvres du maître. Tout semble indiquer au contraire qu'elle date de l'époque de Cimon, et qu'elle est antérieure à la mort du grand homme d'État, survenue en 449. C'est le butin de Marathon qui en fait les frais[2]; c'est l'Athènes de Cimon qu'elle protège du haut de son piédestal, en attendant que Périclès lui donne, par la main du même artiste, une glorieuse rivale, l'Athéna Parthénos.

L'année 448, que Pline signale comme le moment où Phidias est à l'apogée de sa réputation[3], marque dans sa carrière par l'achèvement d'une œuvre importante. Mais laquelle? On ne peut songer aux travaux entrepris sous le gouvernement de Périclès. Reste donc la statue qui compte avec la Parthénos parmi les chefs-d'œuvre du maître, c'est-à-dire le Zeus d'or et d'ivoire exécuté pour le grand temple d'Olympie. Le placer à cette date, c'est se prononcer d'avance sur une question très obscure et très controversée, celle de l'époque de la mort de Phidias; c'est faire son choix entre deux traditions absolument contradictoires, dont l'une fait mourir Phidias vers 438, après la dédicace de l'Athéna Parthénos, et au cours du procès qui la suit de près, tandis que l'autre le montre se réfugiant en Élide après 438, pour y faire la statue commandée par les Éléens. Nous examinerons plus loin la valeur de ces deux traditions; mais dès à présent, nous croyons pouvoir souscrire aux arguments développés par M. G. Loeschcke[4], et placer en 448 la dédicace du Zeus d'Olympie. Reportons-nous d'ailleurs à la date de 457 que nous avons acceptée pour l'achèvement du gros œuvre du temple. L'hypothèse la plus plausible n'est-elle pas celle qui laisse le moins d'intervalle entre ce moment et la consécration de la statue? Ajoutez que les fêtes de la 83e olympiade

1. Pausanias, I, 28, 2. M. Wernicke a proposé d'attribuer ces reliefs non pas au toreuticien célèbre qui vivait au commencement du quatrième siècle, mais à un artiste du même nom, peut-être le grand'père de celui-ci, *Sitzungsb. der arch. Gesellschaft. Jahrbuch. des arch. Inst.*, 1890, p. 59.

2. Elle est appelée τὸ ἄγαλμα τὸ Μαραθωνόθεν. Aristide, *Orat.*, éd. Dindorf, II, p. 288. Cf. E. Curtius, *Die Stadtgeschichte von Athen*, Berlin, 1891, p. 133.

3. Pline, *Nat. Hist.*, 34. 49. « Floruit autem (Phidias) olympiade LXXXIII, circiter CCC nostrae urbis anno. »

4. G. Loeschcke, *Phidias Tod.*

tombent précisément dans l'été de cette même année 448; c'était donc une occasion toute naturelle d'inaugurer, devant la Grèce assemblée, la statue qui resplendissait au fond du sanctuaire.

Si ces conclusions sont justes, Phidias arrive à Olympie vers 451, déjà célèbre, et désigné au choix des Éléens par ses travaux de Delphes et d'Athènes. Pour mener à bonne fin l'œuvre colossale dont il acceptait l'entreprise, il amenait avec lui, dans la vallée de l'Alphée, des collaborateurs exercés. C'était d'abord son frère, le peintre Panainos, qui devait concourir à la décoration de la statue et des accessoires; c'était encore Colotès, un de ses disciples de prédilection, habile toreuticien, rompu à la pratique de tous les arts du métal. Pline lui attribue une part de collaboration dans la statue du Zeus Olympien [1], et c'est pendant son séjour en Élide qu'il exécute un chef-d'œuvre de marqueterie, à savoir la table d'ivoire incrustée d'or, placée dans l'Héraion, où les Olympioniques déposaient à titre d'offrande la couronne d'olivier reçue en prix [2]. Ainsi secondé, établi dans le vaste atelier que l'on montrait encore longtemps après sa mort aux visiteurs d'Olympie, le maître athénien pouvait à loisir réaliser l'œuvre où l'antiquité reconnaissait le type le plus achevé du souverain des dieux.

La statue du temple d'Olympie était colossale. En lui donnant l'attitude assise, Phidias avait pu en augmenter les proportions; suivant le mot de Strabon, si elle s'était développée dans toute sa hauteur, elle aurait emporté la toiture du temple [3]. Les écrivains anciens ne s'accordent pas sur les dimensions. Pausanias se borne à dire avec dédain qu'il ne louera pas ceux qui en ont écrit les mesures [4]. Les uns parlent en effet de 60 pieds, les autres de 100; quelques-uns même, renchérissant encore, vont jusqu'à lui attribuer une hauteur de 150 coudées, soit à peu près 89 mètres [5]. La fantaisie se donnait libre carrière à propos de cette statue, que l'antiquité comptait au nombre des sept merveilles du monde, et les compilateurs n'étaient pas

1. Pline, *Nat. Hist.*, 35, 54; 34, 87.
2. Pausanias, V, 20, 1.
3. Strabon, VIII, p. 353.
4. Pausanias, V, 11, 9.
5. Voir Overbeck, *Schriftquellen*, n°s 736-738.

gens à s'étonner des chiffres les plus exagérés. Des calculs plus modérés prêtent à la statue avec sa base une hauteur d'environ 14 mètres [1], ce qui justifie amplement le caractère colossal de l'œuvre de Phidias.

La statue était placée dans la partie la plus reculée de la cella, et, en avant de la base, le sol était pavé de marbre noir ; on y répandait constamment de l'huile pour empêcher les émanations marécageuses de l'Alphée de ternir et d'altérer les parties exécutées en ivoire. Un voile, strictement baissé, la séparait du reste du temple. Au second siècle avant notre ère, le roi de Syrie, Antiochus IV, fit présent au sanctuaire d'un tapis de laine très riche destiné à cet usage ; on a quelque raison de croire que c'était le voile du Saint des Saints du temple de Jérusalem. Antiochus put en effet s'en emparer après la prise de la ville en 168, et en faire hommage au Zeus d'Olympie [2]. Quelques lignes de Pausanias nous renseignent sur le type que Phidias avait prêté au dieu [3]. Zeus était assis sur un trône, la tête ceinte d'une couronne d'or imitant le feuillage de l'olivier. « De la main droite, il porte une Victoire faite, elle aussi, d'ivoire et d'or ; elle tient une bandelette, et une couronne est posée sur sa tête. Dans la main gauche du dieu est un sceptre, incrusté de toutes sortes de métaux ; sur le sceptre est posé un aigle. Les chaussures du dieu sont également en or, ainsi que son manteau, sur lequel sont représentées des figures et des fleurs de lis ». Cette description sommaire est loin de satisfaire notre curiosité, et laisse place à bien des incertitudes [4]. Tout d'abord, quel parti avait adopté Phidias dans la répartition de l'or et de l'ivoire? Le corps était-il entièrement vêtu, ou bien le manteau jeté sur une épaule laissait-il à découvert toute la poitrine du dieu, c'est-à-dire une large étendue d'ivoire d'un seul tenant, à laquelle s'opposaient les plis d'or de l'himation émaillés de couleurs diverses? Les monnaies d'Élis, frappées sous Hadrien, qui restent pour nous

1. Brunn, *Annali*, 1851. Petersen, *Die Kunst des Pheidias am Parthenon und zu Olympia*, Berlin, 1873, p. 350.

2. Clermont-Ganneau, *The veil of the temple of Jerusalem at Olympia* dans *Palestine Exploration Fund*, avril 1878, p. 79.

3. Pausanias, V, 11, 2, 8.

4. On sait que la restauration graphique du Zeus d'Olympie a été souvent essayée. Voir en particulier Quatremère de Quincy, *Le Jupiter Olympien*, et Laloux dans *la Restauration d'Olympie*, planche à la page 98.

les documents les plus certains, semblent justifier la seconde hypothèse. Une de ces monnaies montre le Zeus vu de face, le torse nu, avec les plis de l'himation retombant en masse sur l'épaule gauche [1] (fig. 268). Une autre monnaie d'Élis de la même époque, conservée au Cabinet de Florence, montre la statue vue de profil, tournée vers la gauche, avec l'avant-bras gauche recouvert par les plis du manteau [2]. C'est encore à ces monnaies qu'il faut demander les renseignements les plus précis sur l'attitude de la statue. Le bras droit était porté en avant, soutenant la Victoire tournée vers le dieu; le bras gauche s'appuyait sur le sceptre, mais sans se développer outre mesure, comme on le voit dans certaines statues de date postérieure. Les cuisses n'étaient pas posées horizontalement, ce qui aurait produit un raccourci choquant pour les spectateurs placés au pied de la base : elles étaient inclinées, et l'œil pouvait en apercevoir les contours sous les plis de la draperie. Telle est bien, dans ses lignes générales, l'attitude que reproduit une curieuse peinture murale d'époque romaine, découverte en 1888 près des grands Propylées d'Eleusis (fig. 269) [3]. Au milieu d'un panneau, le peintre a figuré Zeus assis sur un trône, le bas du corps couvert d'un himation bleu, qui laisse à nu un torse puissant, largement peint, dans la manière rapide et un peu grosse des décorateurs italiens. On pourrait songer à une imitation directe de la statue d'Olympie, si nous ne savions qu'Hadrien avait consacré dans l'Olympiéion d'Athènes un Zeus d'or et d'ivoire reproduit sur une monnaie attique [4]. C'est là que nous chercherions plutôt le prototype de la peinture d'Éleusis, exécutée, semble-t-il, au temps d'Hadrien. Tout au moins nous apprenons par là que la statue d'Athènes était une réplique de celle d'Olympie,



FIG. 268. — Zeus Olympien. (Monnaie d'Élis.)

1. J. Friedlaender, *Münze der Eleer mit dem Zeus des Pheidias* (*Arch. Zeitung*, 1876, p. 34). Cf. Percy Gardner, *Numismatic Chronicle*, N. S. XIX, 1879, p. 268, 272, pl. XVI. Le même type est figuré sur un statère chypriote du British Museum publié par M. Six : *Numismatic Chronicle*, 1882, sér. III, vol. II, pl. V.

2. Overbeck, *Griechische Kunstmythologie*, t. I, *Münztafel* II, fig. 4. Cf. Percy Gardner, *Types of greek coins*, pl. XV, fig. 19.

3. Ἐφημερὶς ἀρχ. 1889, pl. 4 et 5, p. 77, article de M. Philios.

4. Overbeck, *Griech. Kunstmythologie*, I, p. 63, fig. 10.

et qu'elle en différait seulement par le mouvement du bras gauche, reporté en arrière, dans une attitude théâtrale conforme au goût du temps.

Nous avons quelque peine à sortir de nos habitudes, et à nous représenter cette statuaire chryséléphantine qui n'est, à vrai dire, qu'une forme de la statuaire polychrome. Mais ce serait une grave erreur que de la juger à un point de vue purement théorique, avec nos partis pris et nos préventions, sans tenir compte des procédés d'exécution dont nous ne pouvons guère que soupçonner toutes les ressources. Sans aucun doute, Phidias avait mis en œuvre tous les secrets de son art pour amortir le contraste entre l'ivoire et l'or, pour couvrir d'une chaude patine les parties nues, varier les tons de l'or, et y faire habilement jouer les colorations de l'émail. La décoration du trône contribuait d'ailleurs, par la variété des matériaux qui y concouraient, à atténuer l'éclat trop uniforme du métal. Le trône était un travail de toreutique et de marqueterie fort riche, où entraient l'or, l'ébène, l'ivoire et les pierres précieuses; il était décoré de reliefs, d'incrustations, de figures en ronde-bosse et de peintures. A coup sûr nous ne saurions nous faire une idée exacte de cette ornementation, où des couleurs variées savam-

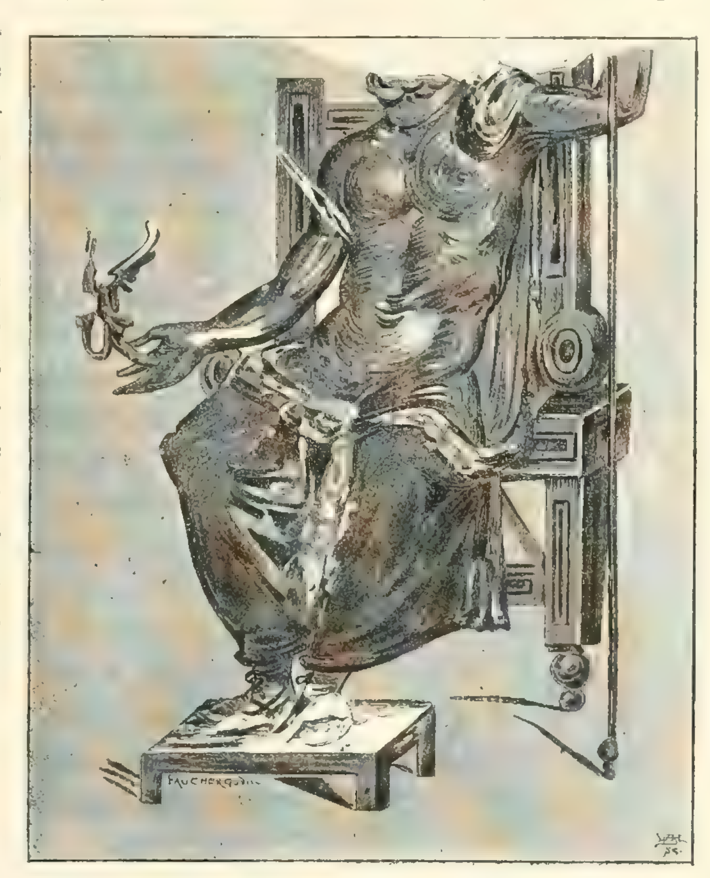


Fig. 269. — Zeus Olympien, peinture murale découverte à Éleusis.

ment nuancées, ressortaient sur le ton sombre de l'ébène. Nous sommes donc réduits à la description de Pausanias, qui indique les sujets figurés sur les différentes parties du siège[1]. Les bras étaient supportés par des figures de Sphinx, enlevant des enfants thébains; au dessous on voyait d'un côté Apollon, de l'autre Artémis tuant les enfants de Niobé. Sur les pieds, quatre Victoires dansant, et en avant, deux autres Victoires. Pour mieux assujettir les pieds du trône, l'artiste les avait reliés entre eux par quatre bandes transversales ornées de reliefs. Sur celle de devant, étaient représentées les luttes des anciens concours olympiques; sur les trois autres, se déroulait le combat d'Héraclès et de ses compagnons contre les Amazones. Au-dessus du dossier se dressaient les Heures et les Kharites, que la légende donnait comme filles au maître de l'Olympe.

Des précautions particulières avaient été prises pour assurer la solidité de la statue que les pieds du trône ne suffisaient pas à soutenir. Aussi quatre colonnes étaient-elles placées sous le siège, pour étayer la masse énorme de la statue. Ces supports étaient d'ailleurs cachés par des barrières pleines qui entouraient le trône de trois côtés, comme une sorte de mur. Peintes simplement en bleu à l'intérieur, elles offraient à l'extérieur des peintures symétriquement disposées, œuvre du frère de Phidias, Panainos. En commençant par la partie à droite du spectateur, les sujets se succédaient dans l'ordre suivant. D'abord Atlas supportant le ciel, et auprès de lui Héraclès; plus loin Thésée et Pirithoos; deux figures féminines personnifiant la Hellade et Salamine, cette dernière tenant à la main un ornement en forme de proue de vaisseau. Sur le côté du fond, Héraclès et le lion de Némée, Ajax et Cassandre, Hippodamie et sa mère Stéropé. Enfin, sur la dernière face, Héraclès et Prométhée, Achille soutenant l'Amazone Penthésilée blessée à mort, et deux Hespérides tenant les pommes d'or. La division des sujets par groupes indépendants montre que Panainos avait adopté la méthode employée pour les métopes sculptées[2].

1. Pausanias, V, 11, 2, 5. Pour l'étude détaillée des sujets, voir Petersen, *Die Kunst des Pheidias*, p. 354 et suivantes.

2. La répartition des sujets est très controversée. M. Murray place les peintures sur la face intérieure des barrières, *Greek sculpture*, II, 2e éd., p. 126.

Pausanias complète sa description par la mention du tabouret placé sous les pieds de Zeus, et orné de lions d'or et de reliefs montrant le combat de Thésée contre les Amazones. Tout l'ensemble, statue et trône, reposait sur une large base décorée de reliefs représentant le char d'Hélios, Zeus et Héra, Héphaistos et une Kharite, Hestia, Éros recevant Aphrodite sortant de la mer, tel que le montre une plaque d'argent doré conservée au Louvre, et dont le sujet offre avec la conception de Phidias de frappantes analogies [1]. Plus loin venaient Apollon et Artémis, Athéna et Héraclès, Amphitrite et Poseidon, et enfin Séléné poussant ses chevaux. Sur la base du Zeus Olympien, on lisait une inscription, qui, sans doute sous la forme d'un vers, rappelait le nom du sculpteur : « Phidias, fils de Kharmidès, Athénien, m'a fait [2]. »

Jusqu'ici nous avons considéré l'ensemble de la statue. Mais comment Phidias avait-il traduit, par le type du visage, la toute-puissante souveraineté du maître de l'Olympe? On connaît l'anecdote suivant laquelle Panainos demandant à son frère de quel modèle il s'inspirerait, Phidias aurait répondu en citant trois vers de l'*Iliade :* « A ces mots, le fils de Kronos abaissa ses noirs sourcils; sa chevelure divine s'agita sur sa tête immortelle, et le vaste Olympe trembla. » C'était dans l'antiquité une tradition courante, devenue banale [3], et dont l'autorité est fort suspecte. Cependant, tout nous porte à croire que le Zeus de Phidias n'avait rien du caractère redoutable qui apparaît dans les vers homériques. Les témoignages anciens s'accordent au contraire à vanter la douceur infinie dont ses traits étaient empreints. C'était un « dieu pacifique et bienveillant »; on y reconnaissait « celui qui dispense la vie et les autres biens; le père, le sauveur et le protecteur de tous les mortels. » L'homme le plus malheureux, disait encore Dion Chrysostome, oubliait tous ses maux à la vue de la statue, tant l'artiste y avait mis « de lumière et de grâce [4] ». C'est donc dans les images de Zeus où le caractère de douceur est le plus accusé qu'on est fondé à

1. De Witte, *Gazette arch.* 1879, pl. 19, fig. 2.

2. Pausanias, V, 10, 2. Il est probable que le texte était le suivant : Φειδίας Χαρμίδο Ἀθηναῖός μ' ἐπόησε.

3. Voir Strabon VIII, p. 353. Macrobe *Saturn.*, V, 13, p. 23. La même anecdote est rapportée au sujet du peintre Euphranor, Eustathe, *Ad Iliadem,* p. 145, 11.

4. Dion Chrysostome, *Orat.* (*passim*). Cf. Overbeck, *Schriftquellen*, nos 705-713.

rechercher le type traité par Phidias. Malheureusement, aucun des marbres conservés dans nos musées ne semble nous en offrir une copie fidèle. Le buste souvent cité du Jupiter d'Otricoli [1] dénote le style de l'école de Lysippe; la belle tête du Jupiter Blacas, au British Museum, est une œuvre du quatrième siècle, qui accuse l'influence de la nouvelle école attique [2]. Nous ne connaissons pas de documents plus précis qu'une monnaie de bronze d'Élis, du Cabinet des médailles de Paris, reproduisant suivant toute vraisemblance la tête du Zeus de Phidias (fig. 270) [3]. Le visage a une grande expression de sérénité et de bienveillance; le front est droit, l'œil peu enfoncé, et les cheveux, serrés par la couronne d'olivier, retombent en boucles sur les épaules. Le même caractère de douceur se retrouve dans la belle tête de Zeus des monnaies de Philippe de Macédoine, où l'on a pu reconnaître une imitation libre de l'œuvre de Phidias [4].



Fig. 270. — Tête de Zeus Olympien. (Monnaie d'Élis.)

On racontait à Olympie que, la statue terminée, le sculpteur avait prié Zeus de montrer par un signe s'il en était satisfait et qu'un coup de foudre avait aussitôt frappé le sol du temple à l'endroit même où l'on montrait par la suite une hydrie de bronze. Quel dévot visiteur aurait hésité à reconnaître dans la statue l'image parfaite du maître des dieux? Tous les témoignages anciens sont d'accord sur l'admiration qu'elle provoquait. Dion Chrysostome déclare que c'est « une œuvre auguste et parfaitement belle », qu'elle « cause au regard un ineffable ravissement. » « Allez à Olympie, disait le philosophe Épictète, afin de voir le travail de Phidias, et que chacun de vous considère comme un malheur de mourir dans l'ignorance de ces merveil-

1. De Witte, *Annali dell' Inst.,* 1868, p. 208. Cf. Petersen, *Die Kunst des Pheidias,* p. 390.

2. Rayet, *Monuments de l'Art antique,* t. II, pl. 42. Stephani a aussi proposé sans raisons suffisantes, de reconnaître une réplique du Zeus de Phidias dans une tête en marbre du musée de l'Ermitage. (*Compte rendu de la commission arch. de St-Pétersbourg pour* 1875, 1878, pl. VI, VII, p. 160-198. M. S. Reinach croit en retrouver une autre réplique dans une tête de terre cuite de Smyrne (*Mélanges Graux,* p. 149).

3. Overbeck, *Griechische Kunstmythologie,* I, *Münztafel,* nº 34. Cf. Percy Gardner, *Numismatic Chronicle,* N. S. XIX, pl. XVI, et *Types of greek coins,* pl. XV, fig. 18; *Journal of Hellenic Studies,* 1886, pl. LXVI, nº XXII.

4. Overbeck, *ouvrage cité,* t. I, p. 104.

les[1]. » La statue du maître athénien était en effet plus qu'une parfaite œuvre d'art; elle éveillait une puissante émotion religieuse. Tite-Live s'accorde avec Polybe pour rapporter que lorsque Paul-Émile visita Olympie et pénétra dans le temple, il crut voir le dieu lui-même, et que le Romain offrit à Zeus un sacrifice plus considérable que d'habitude[2]. Suivant Quintilien, la beauté de la statue semblait avoir ajouté quelque chose à la religion, tant la majesté de l'œuvre égalait celle de la divinité[3]. A défaut de renseignements plus précis, ces témoignages ont encore leur valeur, en nous faisant connaître de quelle haute conception s'était inspiré le génie original et créateur de l'artiste. Répudiant tous les modèles que pouvait lui offrir l'art de ses devanciers, Phidias n'avait consulté que sa propre pensée, se guidant, suivant le mot bien connu de Cicéron, d'après un idéal de beauté qui résidait dans son esprit[4]. Ainsi, par son attitude majestueuse, par la sérénité bienveillante dont ses traits étaient empreints, le Zeus d'Olympie réalisait pour la première fois l'expression parfaite de la toute-puissance divine et de la souveraine bonté qui en est l'attribut.

Nous ignorons dans quelles circonstances a péri le chef-d'œuvre de Phidias. Environ soixante ans après la consécration du temple, les plaques d'ivoire commencèrent à se disjoindre. Les Éléens durent charger un sculpteur messénien, Damophon, de procéder à une restauration complète. Toutefois la statue était encore en place, lorsque Caligula essaya vainement de la faire enlever pour la transporter à Rome. La légende disait quels prodiges avaient empêché la réussite de l'opération : le dieu poussa un éclat de rire qui mit en fuite les ouvriers; un coup de foudre fit sombrer le vaisseau destiné au transport[5]. Suivant un écrivain byzantin, le Zeus aurait été amené à Constantinople, et placé dans le palais de Lausos, où il aurait disparu dans un incendie dans l'année 475 de notre ère. Mais on a peine à croire que la statue ait survécu à l'incendie du temple, ordonné en 408 par l'édit de Théodose II.

1. Overbeck, *Schriftquellen*, nos 706, 722, 727.
2. Tite-Live, XLV, 28. Polybe, XXX, 15, 3.
3. Quintilien, *Inst. Orat.*, XII, 10, 9.
4. « Species pulchritudinis eximia. » Cicéron, *Orator*, 2, 9.
5. Suétone, *Caligula*, 22. Dion Cassius, LIX, 28, 3.

§ 2. — LES GRANDS TRAVAUX A ATHÈNES SOUS PÉRICLÈS.

Le retour à Athènes, après l'achèvement du Zeus Olympien, marque dans la vie de Phidias le début de la période la plus glorieuse. Le moment est venu où Périclès va donner aux travaux d'art une énergique impulsion, associer le grand sculpteur à ses projets, et lui créer une situation privilégiée. Cimon était mort en 449, au cours d'une campagne navale dans les eaux de Chypre. La mort de son principal adversaire politique laissait le champ libre au grand homme d'État, et s'il lui fallait encore compter avec certaines résistances, des succès remportés en Eubée, des négociations heureuses avec Sparte et avec la Perse, enfin l'exil prononcé en 444 contre Thucydide fils de Mélésias, achevaient bientôt de désorganiser le parti de Cimon, et d'assurer à Périclès une influence toute puissante.

A bien des égards, Périclès ne faisait que poursuivre les plans formés par Cimon pour les embellissements d'Athènes. On s'explique ainsi qu'entre la mort de son prédécesseur et la reprise des travaux il y ait à peine une interruption de quelques mois. L'Odéon, destiné aux concours musicaux des Panathénées inaugure la série des édifices construits par Périclès; or il est terminé en 446. L'année précédente, les commissaires chargés de surveiller les travaux du Parthénon sont déjà entrés en fonctions .Mais les visées de Périclès sont plus vastes et plus ambitieuses que celles de Cimon. Tandis que le fils de Miltiade songeait surtout à exalter les souvenirs de la guerre persique, Périclès veut faire d'Athènes le centre de la vie hellénique, et accumuler, dans la cité toute brillante de sa nouvelle parure, des trésors d'art où les Hellènes salueront les manifestations les plus imposantes du génie national; il semble prendre à tâche de justifier les attaques haineuses de ses ennemis, qui l'accusent de gaspiller l'argent « à dorer et à parer Athènes, comme une femme coquette, couverte de pierreries[1]. » De 447 au début de la guerre du Péloponnèse, une activité inouïe règne en Attique. Le Pirée est entièrement rebâti sur les plans d'Hippodamos,

1. Plutarque, *Vie de Périclès*, 12.

avec ses larges rues, ses portiques, son agora et ses ports. A Éleusis, Coroebos, Métagénès et Xénoclès construisent, sous la direction d'Iktinos, le temple des grandes déesses éleusiniennes. Mais c'est l'Acropole qui, dans la pensée de Périclès, devait avec le plus d'éclat témoigner de la puissance d'Athènes. Sur le plateau de l'ancienne citadelle, Périclès trouvait achevés les travaux préparatoires et fort ingrats accomplis par son prédécesseur. La terrasse d'Athéna Niké, le *Pyrgos* comme on l'appelait, s'élevait déjà à l'entrée de l'Acropole, où donnaient accès les modestes Propylées construits par Cimon [1]. La partie sud du plateau avait été nivelée, agrandie, prolongée par une terrasse qu'étayait le mur d'enceinte, et cette masse de terres rapportées, pétrie des débris laissés par l'invasion persique, cachait l'énorme soubassement en pierre du Pirée qui devait servir d'assise au Parthénon de Cimon [2]. L'édifice lui-même était commencé; des fûts de colonnes en marbre, déjà travaillés, gisaient à pied d'œuvre. On sait comment la mort de Cimon interrompt les travaux, et comment Périclès remanie, en leur donnant des proportions grandioses, les plans dont on a trop oublié le premier auteur. Le Parthénon d'Iktinos, construit sur les anciennes fondations, l'entrée de l'Acropole décorée des magnifiques Propylées de Mnésiclès, le temple de la déesse Poliade rebâti de fond en comble, vont faire de l'Acropole un ensemble unique au monde, et comme un admirable joyau d'architecture.

Aucun auteur ne nous renseigne sur la date où commencent les travaux du Parthénon de Périclès [3]. Heureusement les inscriptions suppléent au silence des témoignages littéraires. Plusieurs fragments de comptes financiers gravés sur marbre se rapportent aux dépenses du temple, et permettent d'établir que la comptabilité remontait jusqu'à l'année 447. Le gros œuvre était terminé en 438; mais en 434/3 la décoration sculpturale n'était pas achevée, et les travaux durent

1. Voir Wolters, *Zum Alter des Niketempels*, *Bonner Studien*, p. 92. Berlin, 1890. Doerpfeld, *Mittheil Athen*, X, 1885, p. 38 et 131 et pl. 11.

2. Voir E. Curtius, *Die Stadtgeschichte von Athen*, p. 127-131. Cf. Doerpfeld, *Mittheil. Athen*, X, 1885, p. 275-277.

3. Cette question a été très discutée. Beulé place le début des travaux en 444 (*L'Acropole d'Athènes*, t. I, p. 46). M. Wachsmuth le recule jusqu'en 460 (*Die Stadt Athen im Alterthum*, I, p. 545). M. Michaelis adopte la date de 454 (*Der Parthenon*, p. 10-11).

même se poursuivre jusqu'en 433/2, jusqu'à la veille de la guerre du Péloponnèse [1].

« Phidias, dit Plutarque, était devenu l'ami de Périclès [2] ». Le grand orateur avait en effet trouvé dans le grand sculpteur un esprit digne de comprendre ses généreuses ambitions. Il est permis de croire que Phidias n'était pas seulement un admirable artiste; un curieux témoignage nous apprend que sa parole était habile et exercée [3]. Son œuvre révèle une intelligence large et fière, ouverte aux plus hautes spéculations. Cette culture si variée lui donnait une singulière autorité, pour exercer une sorte de surintendance effective, sinon officielle, des travaux de l'Acropole. « A côté de Périclès, dit encore Plutarque, il dirigeait tout, il surveillait tout, bien qu'il eût sous ses ordres de grands architectes et de grands artistes ». Les architectes étaient Iktinos, Callicratès, Mnésiclès; les artistes, Alcamènes, Agoracrite de Paros, Colotès, les uns déjà célèbres, en possession d'un talent exercé et formé, les autres élèves dociles du maître, prêts à se plier à sa puissante direction. Outre ces collaborateurs, Phidias avait autour de lui toute une armée d'ouvriers, pour mettre en œuvre tant de matériaux divers réunis à grands frais, le marbre, le bronze, l'ivoire, l'or, le bois d'ébène et de cyprès. Plutarque énumère tous les corps de métiers qui concouraient aux travaux de l'Acropole; c'étaient « des charpentiers, des modeleurs, des fondeurs en bronze, des maçons, des artisans habiles à teindre l'or et à amollir les feuilles d'ivoire, des peintres, des ouvriers en marqueterie, des ciseleurs »; véritable organisme, ajoute l'écrivain grec, mis en mouvement comme pour animer un grand corps. La main de Phidias donnait l'impulsion à ces rouages multiples, et les travaux étaient conduits avec une rapidité qui étonna la Grèce.

C'est dans l'été de 438 que fut consacrée solennellement la statue colossale d'Athéna. Le Parthénon n'étant pas un temple à proprement parler, la statue n'était pas destinée au culte; elle avait plutôt le

1. Voir Koehler, *Mittheil. Athen*, IV, 1879, p. 33-35. Cf. *Corpus inscriptionum atticarum*, I, nos 300-311. Par l'étude de nouveaux fragments d'inscriptions, M. Foucart a établi que les travaux avaient duré quinze années au moins. *Bull. de corresp. hellén.*, XIII, 1889, p. 174-178.

2. Plutarque, *Vie de Périclès*, 31.

3. Dion Chrysostome, *Orat.*, 12, § 55.

caractère d'un magnifique ex-voto consacré par l'État à la déesse protectrice de la ville. Aussi les matériaux mis à la disposition du sculpteur étaient-ils d'une grande richesse. Thucydide parle de 40 talents d'or fin en chiffres ronds; d'autres auteurs citent les chiffres de 44 et même 50 talents[1]. Si l'on admet que les 44 talents indiquent la valeur, l'or employé pour la statue représenterait à peu près 2,446,840 francs de notre monnaie, avec une valeur d'échange beaucoup plus considérable. Si, au contraire, les chiffres font allusion au poids du métal, ce qui paraît plus probable, on arrive au total de 1,152 kilogrammes environ. Une inscription nous apprend qu'en une seule année, la commission d'épistates nommée pour surveiller l'exécution de la statue, reçut des trésoriers des richesses sacrées plus de 34 talents d'argent pour l'achat de l'or. Une autre année, sur 100 talents remis aux épistates, ceux-ci en inscrivent plus de 87 au même chapitre de dépenses[2].

Dans la pensée de Périclès, cet or devait constituer une réserve en cas de détresse financière[3]; sur son conseil, disait-on, Phidias l'avait disposé de telle façon qu'on pût l'enlever sans compromettre la solidité de la statue. Il est d'ailleurs fort probable que cette disposition était imposée par des nécessités techniques. Une statue d'or et d'ivoire, faite de parties rapportées, comportait naturellement une forte armature intérieure reproduisant les formes mêmes de la statue, et sur laquelle venaient s'appliquer les plaques d'ivoire découpées et les feuilles d'or battues au marteau. Lucien fait une curieuse description de l'intérieur de ces statues colossales. « Au dehors, c'est Poseidon, le trident en main; c'est Zeus, tout brillant d'or et d'ivoire... Mais regarde au dedans : des leviers, des coins, des barres de fer, des clous qui traversent la machine de part en part, des chevilles, de la poix, de la poussière, et d'autres choses aussi choquantes à la vue, voilà ce que tu y trouveras[4] ». Ce mode d'assemblage des pièces permettait de les détacher facilement, quand les trésoriers de la déesse devaient, comme

1. Thucydide, II, 13, Scholiaste d'Aristophane, *la Paix*, vers 605, Diodore de Sicile, XII, 40.

2. Voir *Corpus inscr. atticarum*, I. 299, et P. Foucart. *Bull. de corresp. hellén* XIII, 1889, p. 172-174.

3. Il en était de même des Victoires en or de l'Acropole, fondues sans doute au temps de Périclès, et qui faisaient partie du matériel sacré. P. Foucart, *Bull. de corresp. hellén.*, XII, 1888, p. 283-293.

4. Lucien, *Le songe*, 24.

ils le firent en 385/4, procéder à un contrôle rigoureux de l'or. On s'explique aussi que l'emploi de matériaux si divers présentât de faibles garanties de solidité. Nous savons, par des fragments d'inventaires officiels [1], que de très bonne heure on dut faire des réparations à la statue de Phidias. Dix ans après la consécration, dès l'année 428/7, certains morceaux sont détachés et inventoriés à part. En 400/399, nouvelle réparation. Quelques années plus tard, des parties du casque et du bouclier figurent dans les inventaires comme des pièces isolées, et en 334/3 une restauration de la base est devenue indispensable. Pour la même raison, on ne s'étonne pas des vols commis à plusieurs reprises par des visiteurs peu scrupuleux. Au quatrième siècle, un certain Philourgos déroba le gorgonéion qui ornait l'égide de la déesse. En 296, le protégé de Cassandre, le tyran Lacharès, s'avisa d'emporter, en fuyant d'Athènes, une partie des ornements d'or qui décoraient l'œuvre de Phidias. On comprend aussi que ce genre de technique suffise à expliquer la destruction complète de la statue à une date que nous ignorons. Elle existait encore en l'an 375 de notre ère, et un texte, d'ailleurs assez suspect, a pu faire croire qu'elle avait été par la suite emportée à Constantinople [2]. Mais qui pourra dire quelles mains ont arraché et jeté au creuset les feuilles d'or assemblées par les ouvriers de Phidias ?

Il est souvent question de la Parthénos dans les auteurs anciens [3] ; mais c'est encore la description de Pausanias qui nous fournit les détails les plus précis. « La statue d'Athéna est faite d'ivoire et d'or. Au milieu de son casque est la figure d'un sphinx, et de chaque côté sont des griffons... La statue est debout, vêtue d'un chiton tombant jusqu'aux pieds, et sur la poitrine elle porte la tête de Méduse en ivoire. La Victoire a environ quatre coudées de hauteur. D'une main la déesse tient la lance ; à ses pieds est son bouclier, et près de la lance le serpent que l'on dit représenter Érichthonios. Sur le piédestal de la statue est figurée la naissance de Pandore » [4]. D'autre part, Pline nous apprend

1. Koehler, *Mittheil. Athen*, t. V. 1880, p. 89. Cf. Schreiber, *Athena Parthenos*, p. 628.
2. Scholiaste d'Aristide, *Orat.*, 50.
3. Voir Overbeck, *Schriftquellen*, nos 645-690.
4. Pausanias, I, 24, 5.

que la statue avait 26 coudées de hauteur, soit 12 mètres environ; que Phidias avait représenté, sur la partie convexe du bouclier, le combat des Amazones, et sur la partie concave la guerre des dieux et des géants; enfin que sur la tranche de la semelle des sandales, l'artiste avait ciselé la lutte des Centaures et des Lapithes, « tant il excellait jusque dans les plus petits sujets [1] ». A ces renseignements, il faut ajouter d'autres traits mentionnés çà et là par les auteurs anciens. Ainsi nous savons par Arrien que la Victoire était posée sur la main droite de la déesse. « L'Athéna de Phidias, une fois que sa main étendue a reçu la Victoire, reste ainsi pendant tout le cours des siècles [2]. » Ces textes nous révèlent au moins l'essentiel : l'attitude, les attributs, l'aspect d'ensemble de la statue; ils permettent par suite d'étudier avec quelque sécurité les monuments qui nous conservent le souvenir de l'œuvre disparue [3].



Fig. 271. — Copie de l'Athéna Parthénos. Statuette du Musée central d'Athènes.

1. Pline, *Nat. Hist.*, 36, 18.

2. Arrien, *Diss. Epictet.*, II, 8, 20.

3. Nous ne ferons que signaler les restitutions de la Parthenos comme celle de Quatremère de Quincy dans *le Jupiter Olympien*. On connaît la statue d'ivoire et de bronze doré exécutée pour le duc de Luynes par le sculpteur Simart, et conservée au château de Dampierre. Voir Beulé, *Revue des Deux-Mondes*, 1er février 1856. Elle est reproduite dans *l'Histoire des Grecs* de M. V. Duruy, t. II, p. 358, planche en chromolithographie. Pour l'étude des documents archéologiques relatifs à l'Athena Parthénos, voir surtout Conze, *Die Athenasstatue des Phidias im Parthenon, und die neuesten auf sie bezüglichen Entdeckun-*

Pour l'attitude et la place des attributs, des renseignements précis nous sont fournis par deux marbres trouvés à Athènes. Le premier est une statuette de marbre, de travail romain, haute d'environ un demi-mètre, trouvée à l'ouest du Pnyx, et conservée au Musée central d'Athènes[1] (fig. 271 et 272). En dépit d'une exécution inachevée et très sommaire, cette statuette accuse une imitation tout à fait directe de la statue du Parthénon ; le sculpteur s'est même préoccupé de reproduire sur le bouclier et sur la base les bas-reliefs qui occupaient la même place dans l'original. D'un intérêt plus grand encore est la petite statue découverte à Athènes, en décembre 1880, près du gymnase du Varvakéion, c'est-à-dire non loin de l'emplacement de l'ancienne porte Acharnienne (fig. 273)[2]. Exécutée à l'époque romaine, peut-être au second siècle de notre ère,



Fig. 272. — Copie de l'Athéna Parthénos. Statuette du Musée central d'Athènes.

gen, 1865. Michaelis, *Der Parthenon*, p. 33-34. Th. Schreiber, *die Athena Parthenos des Pheidias*, Leipzig, 1883, et *Arch. Zeitung*, 1883, p. 193 et suivantes. Puchstein, *Jahrbuch des arch. Inst.*, V, 1890, p. 82 et suivantes. Je n'ai pu prendre connaissance d'un récent mémoire de M. Loeschcke, *Kopf der Athena Parthenos*, dans la *Festschrift zum 50° Jubilaeum des Vereines von Alterthumsfreunden im Rheinlande*, Bonn, 1891.

1. Cavvadias, Catalogue, n° 64. C'est Charles Lenormant qui le premier en a reconnu l'importance. La statuette a été étudiée par François Lenormant, *La Minerve du Parthénon*, *Gazette des Beaux-Arts*, 1860, t. VIII, p. 129, 202, 272. Cf. Brunn, *Denkmaeler*, n° 39-40. Friederichs-Wolters, n° 466.

2. No 65 du Catalogue de Cavvadias. Pour l'étude détaillée du monument, voir Hauvette, *Bull. de corresp. hellén.*, 1881, p. 54. K. Lange, *Mittheil. Athen*, 1881, p. 57. O. Rayet, *Études d'archéologie et d'art*, p. 12-18. Cf. Brunn, *Denkmaeler*, 40.

œuvre d'un artiste médiocre, incapable d'interpréter librement son modèle, cette statue, qui porte encore des traces de coloration rouge et bleue, confirme de tous points le témoignage de la statuette trouvée près du Pnyx; elle nous rend, sinon le style, au moins les caractères essentiels de l'original. Debout et immobile, la jambe gauche légèrement ramenée en arrière, la déesse maintient de la main gauche son bouclier posé de champ sur le sol; à ses pieds, un serpent, symbolisant le héros Érichthonios, né de la Terre, enroule ses anneaux, et dresse contre le rebord du bouclier sa tête menaçante. La main droite tient la Victoire aux ailes étendues. Le costume de la déesse se compose du double chiton fait d'une seule pièce, serré à la taille par une ceinture. La



Fig. 273. — Copie en marbre de l'Athéna Parthénos.
(Musée central d'Athènes.)

poitrine est couverte de l'égide d'écailles, ornée du gorgonéion et bordée de serpents; la tête est coiffée du casque à triple aigrette. Grâce aux deux marbres d'Athènes, nous pouvons reconnaître dans une nombreuse série de statues des répliques plus ou moins directes de la Parthénos. Telles sont, pour ne citer que les principales, la « Minerve au collier » du Louvre, une statue colossale de la villa Ludovisi, une autre, très mutilée, de la villa Wolkonsky [1]. Mais la meilleure réplique est encore un beau torse de marbre, d'un excellent travail, découvert en 1859 près des Propylées; c'est dans ce fragment, conservé au musée de l'Acropole, qu'il faut chercher la pose majestueuse du torse, le jeu souple et régulier des plis du chiton [2].



Fig. 274. — Intaille signée par Aspasios. (Cabinet de Vienne.)

Si précieux qu'ils soient, ces documents ne nous fournissent encore que des renseignements incomplets sur le type du visage et sur les accessoires. Pour ces points particuliers, il faut recourir au témoignage des pierres gravées et des monnaies.

L'ornementation du casque a été très vivement discutée; plusieurs archéologues ont soutenu qu'il fallait s'en tenir à la description de Pausanias, où il est simplement question d'un sphinx et de griffons. Nous emprunterons au contraire tous les détails du casque à une belle intaille en jaspe rouge du Cabinet de Vienne, portant la signature du graveur Aspasios (fig. 274) [3]. Le timbre du casque est bas, et se prolonge par un couvre-nuque garni d'écailles; le cimier

1. Ces répliques sont énumérées par Schreiber, *Die Athena Parthenos*. Cf. Puchstein, *Jahrbuch des arch. Inst.*, V, 1890, p. 83, note 15.

2. Schreiber, *Die Athena Parthenos*, pl. IV.

3. La meilleure reproduction a été donnée dans le *Jahrbuch des arch. Inst.*, 1888, pl. 10, n° 10, article de Furtwaengler.

est formé de trois aigrettes, celle du milieu supportée par un sphinx, les deux autres, plus basses, soutenues par les Pégases ailés que reproduit la statue trouvée près du Varvakéion. Les garde-joues, relevés, sont décorés de griffons en relief, et au-dessus de la visière prend place une rangée de chevaux lancés au galop, qui se retrouve sur les monnaies attiques représentant la tête de la Parthénos (fig. 278). On a parfois condamné, au nom du bon goût, cette surcharge d'ornements, qui semble incompatible avec la sobriété d'un art aussi parfait que celui de Phidias. Mais n'était-elle pas comme imposée par les énormes dimensions de la statue? Imagine-t-on l'effet maigre et pauvre qu'aurait produit à plus de 12 mètres au-dessus du sol, une ornementation trop mesquine? Il faut faire taire nos préjugés, et reconnaître qu'en multipliant les détails sur le casque d'Athéna, en accusant énergiquement par la saillie des figures en relief les ombres et les lumières, Phidias se préoccupait à bon droit des conditions où la statue devait être vue, sous la lumière de l'hypèthre du Parthénon. S'il restait quelques doutes, ils seraient dissipés par la comparaison de la gemme d'Aspasios avec des médaillons d'or du musée de l'Ermitage, à Saint-Pétersbourg (fig. 275)[1]. Ces médaillons, qui servaient de pendeloques à un diadème, ont été trouvés dans le tumulus de Koul-



Fig. 275. — Médaillon d'or trouvé à Koul Oba.
(Musée de l'Ermitage à Saint-Pétersbourg.)

1. Kieseritzky, *Mittheil. Athen*, VIII, 1889, p. 219-315, pl. XV.

Oba, en Crimée, et sont sans aucun doute de fabrication athénienne. Nous y retrouvons tous les détails connus par la pierre gravée de Vienne, le sphinx, les Pégases, les griffons sur les garde-joues, et au-dessus de la visière une rangée d'animaux où M. Kieseritzky reconnaît des griffons et des biches. Voici enfin les mêmes ornements du casque dans une nouvelle copie de la tête de la Parthénos, un joli marbre de l'époque impériale, trouvé en 1885 à Rome, sur l'emplacement des jardins de Salluste, et qui de la collection Kauffmann a passé au musée de Berlin (fig. 276)[1]. Ce qui fait surtout l'intérêt de cette tête, c'est la polychromie dont elle conserve des traces très apparentes. Le timbre du casque recouvert d'un ton jaune, le rebord du couvre-nuque et la visière noirs avec des rehauts d'or, l'iris des yeux peint en brun sombre, tandis que les chairs gardent le ton du marbre, tout cela atteste une curieuse préoccupation d'imiter le mélange de couleurs d'une statue chryséléphantine. Toutefois nous avons peine à croire que le copiste ait poussé le scrupule jusqu'à respecter fidèlement les traits de l'original. Ce visage fin et un peu mièvre est traité dans le



Fig. 276. — Tête polychrome d'Athena Parthénos, trouvée à Rome. (Musée de Berlin.) D'après les *Antike Denkmaeler*, I. 1886, pl. 3.

1. *Antike Denkmaeler*, I. pl. 3. *Beschreibung der antiken Skulpturen*, Berlin, 1891, p. 39, nº 76 A.

goût de l'époque gréco-romaine, et pour connaître le type de la statue de Phidias, nous nous adresserions avec plus de confiance à la gemme d'Aspasios. De grands yeux baissés, un nez droit, un menton un peu fort et carré, une grande expression de pudeur et de grâce tranquille,



Fig. 277. — Bouclier Strangford (British Museum).

voilà, croyons-nous, les traits qui composaient le type à la fois robuste et virginal de la Parthénos.

Restent les accessoires. Pour les bas-reliefs du bouclier, qui représentaient le combat des Athéniens et des Amazones, avec un gorgonéion au centre, nous sommes réduits aux indications assez sommaires fournies par la statuette Lenormant, et par un bouclier de marbre de l'ancienne collection Strangford, appartenant au British Museum (fig. 277)[1]. Ces documents nous montrent que Phidias avait

1. Voir A. Conze, *Die Athenastatue des Phidias im Parthenon*. Signalons encore un fragment de bou-

adopté un parti bien différent de la décoration par zones chère aux anciens toreuticiens grecs, et couvert la surface du bouclier de figures disposées sur plusieurs plans. Malheureusement des copies si réduites nous renseignent mal sur l'ensemble de la composition. Nous reconnaissons seulement sur le bouclier Strangford les deux figures que les exégètes du Parthénon montraient aux visiteurs comme les portraits de Phidias et de Périclès. Suivant la tradition recueillie par Plutarque, Phidias s'était représenté lui-même parmi les combattants, « sous les traits d'un vieillard chauve qui élève une grosse pierre de ses deux mains ; » la description est assez exacte pour qu'on désigne sans hésiter ce personnage parmi les figures du bas-relief de Londres. Quant au portrait de Périclès, il était moins apparent. « Dans cette dernière figure, la main lançant le javelot était placée avec tant d'habileté, qu'elle cachait une partie du visage; mais on en voyait assez des deux côtés pour que la ressemblance fût évidente [1] ». Cette hardiesse, ajoute l'écrivain grec, aurait donné lieu à une accusation d'impiété portée contre le sculpteur.

Outre le bouclier, la déesse tenait la lance de la main gauche, comme on le voit sur les monnaies d'Athènes [2]. La main droite, étendue en avant, soutenait une Victoire haute de quatre coudées, c'est-à-dire de grandeur naturelle; on sait encore par les monnaies que la Victoire était tournée vers Athéna, et non pas posée de trois quarts, comme dans la statue découverte près du Varvakéion. Mais l'examen de ce dernier monument soulève une question fort délicate. Ici, la Victoire est supportée par une colonnette qui soutient la main de la déesse. Un support analogue existait-il dans l'original? Si la statue d'Athènes était seule à le reproduire, on pourrait mettre l'invention au compte du copiste; mais la colonnette figure également

clier conservé au Vatican (Michaelis, *Der Parthenon*, pl. 15, fig. 35) et le fragment du Capitole publié par M. Schreiber (*Die Athena Parthenos*, pl. III, E. 3).

1. Plutarque. *Vie de Périclès*, 31. Il est bien probable que la figure où l'on reconnait Phidias était en effet un portrait. M. Conze remarque qu'elle a un caractère individuel très marqué. (*Arch. Zeitung*, 1865, p. 33.) Ajoutez, comme le fait observer M. Loeschcke (*Phidias Tod*, p. 31-32) que ce personnage n'est pas armé, mais porte la tunique (*exomis*) qui est le costume de travail. Nous ne possédons d'ailleurs aucun portrait authentique de Phidias. M. Kroker a essayé de démontrer qu'un buste de personnage chauve, conservé au Vatican, représente Eschyle et non pas Phidias. (*Berliner philologische Wochenschrift*, 1885, nos 29 et 30).

2. Percy Gardner, *Types of greek coins*, pl. XV, fig. 22.

sur un bas-relief attique du quatrième siècle montrant une prêtresse couronnée par la Victoire que tient la déesse [1], et sur un jeton de plomb d'Athènes [2]. Bien plus, une monnaie de Cilicie, frappée au quatrième siècle, nous fournit un curieux exemple d'une méprise causée par la présence insolite de cette colonne; le graveur ne l'a pas comprise et l'a remplacée par un tronc d'arbre. Peut-être même est-ce bien là la colonne dont parle Plutarque, et sur laquelle Phidias avait placé sa signature [3]. Voilà donc des arguments décisifs, et l'on peut affirmer qu'au Parthénon la statue de la Victoire reposait sur une colonne; sans doute Phidias avait jugé insuffisante, pour supporter un tel poids, l'armature intérieure du bras droit de la déesse, et sacrifié l'esthétique à la sécurité.

Il n'est pas douteux que l'effet général de la statue chryséléphantine ait été d'une grande richesse. Les parties nues exécutées en ivoire, les yeux en pierres précieuses, le vêtement en or, le bouclier orné de reliefs d'ivoire sur fond d'or et d'un gorgonéion en argent doré, le casque, le serpent en bronze doré, tout cela devait former un ensemble dont nous avons peine à nous figurer l'éclat. Dans quelle mesure l'éclairage du temple pouvait-il adoucir l'opposition de l'or et de l'ivoire, et atténuer le brillant de ces grandes masses métalliques? Comment, par l'emploi des ors verts ou pâles, par le patinage de l'ivoire, Phidias avait-il su éviter la monotonie et varier les nuances? Autant de questions sur lesquelles on peut discuter à l'infini, sans sortir du domaine de l'hypothèse. Nous ne savons pas davantage comment l'antiquité jugeait la Parthénos : les textes en signalent la grandeur et la richesse, mais aucun témoignage précis ne peut guider notre appréciation. Ce qui est certain, c'est que des copies multiples en attestent la renommée, et que l'art grec y reconnaissait l'expression la plus parfaite de la vierge divine.

Phidias semble avoir traité avec une prédilection particulière le

1. Au Musée de Berlin. *Arch. Zeitung*, 1857, pl. 105. Schoene *Griechische Reliefs*, p. 44. Cf. *Beschreibung der antiken Skulpturen*, p. 353, n° 881.

2. Von Sallet, *Zeitschrift für Numismatik*, 1882, p. 152.

3. Plutarque, *Vie de Périclès*, 13. Ὁ δὲ Φειδίας εἰργάζετο μὲν τῆς θεοῦ τὸ χρυσοῦν ἕδος, καὶ τούτου δημιουργὸς ἐν τῇ στήλῃ εἶναι γέγραπται. L'importance de ce texte a été signalée par Heydemann. *Rheinisches Museum*, 1883, p. 311.

type d'Athéna. Outre la Promachos et la Parthénos, il avait fait pour l'Acropole l'Athéna Lemnienne, qu'on voyait à mi-chemin entre la Pinacothèque et la Sphéristra de l'Érechthéion. La statue, coulée en bronze, était une offrande des clérouques athéniens établis dans l'île de Lemnos, et ce fait permet de la dater à quelques années près. C'est au moment de leur départ d'Athènes que les clérouques consacraient un ex-voto à la déesse de la cité; or ceux de Lemnos sont envoyés dans l'île entre les années 450 et 447. Peut-être est-ce au retour d'Olympie que Phidias reçoit la commande, et l'exécution de la statue se placerait ainsi vers 446, au début des travaux du Parthénon. Phidias avait atténué le caractère guerrier de la déesse, pour lui donner la grâce pudique de la jeune fille. La tête n'était pas couverte du pesant casque de guerre; rien ne cachait les contours délicats du front et des joues dont Lucien admire la pureté [1]. Pausanias en parle comme de l'œuvre la plus remarquable du maître; c'était, disait-on, la beauté même [2]. Malheureusement aucune réplique certaine n'est parvenue jusqu'à nous. C'est seulement par conjecture que M. Hübner en rapproche une belle tête de marbre du Musée de Madrid [3]. Peut-être l'attitude d'ensemble est-elle reproduite sur des bas-reliefs attiques décorant des en-tête de stèles, où l'on voit Athéna sans casque, appuyée sur son bouclier [4].

Nous n'insisterons pas sur les autres statues de la déesse attribuées à Phidias, comme le bronze que Paul-Émile transporta plus tard à Rome, et cette Athéna que le sculpteur avait exécutée pour une sorte de concours où Alcamènes aurait été son rival. L'historiette racontée à ce propos par Tzetzès est trop suspecte pour qu'on attache grande importance au témoignage de l'écrivain byzantin [5]. Parmi

1. Lucien, *Dialogue des Portraits,* 4.

2. Pausanias, I, 28, 2. Cf. Pline, *Nat. Hist.,* 34, 54. « Minervam tam eximiae pulchritudinis, ut formae cognomen acceperit. »

3. *Nuove Memorie dell' Inst. di corresp. archeologica*, p. 34, pl. 3 b.

4. Studniczka, *Vermutungen zu griechischen Kunstgeschichte,* Vienne, 1884, p. 5-17. Il n'est pas certain qu'une inscription de Néa-Paphos, mentionnant une copie d'Athéna de Phidias, se rapporte à la Lemnienne; Loewy, *Inschr. griech. Bildhauer*, p. 363.

5. Tzetzès, *Chil.,* VIII, 193, et *Epistolae,* 77, p. 97 de l'édition Pressel. Pour la critique du texte de Tzetzès, voir R. Förster, *Alkamenes und die Giebelcompositionen des Zeustempels in Olympia, Rhein. Museum,* 1883, p. 421 et suivantes.

les autres statues de divinités, nous avons déjà signalé l'Aphrodite Ourania d'Athènes. Il faut sans doute reporter à l'époque du séjour de Phidias à Olympie une nouvelle statue d'Aphrodite, en or et en ivoire, faite pour un temple d'Élis, et auprès de laquelle prit place l'Aphrodite Epitragia de Scopas. La statue de Phidias représentait l'Aphrodite céleste, et avait un pied posé sur une tortue : c'était, au dire de Plutarque, le symbole de la vie sédentaire et silencieuse qui convient aux femmes. Nous ignorons si l'Aphrodite de marbre, signalée par Pline, et qui se trouvait à Rome, était une copie de l'une de ces deux statues, ou une œuvre originale de Phidias.

On ne connaît du maître athénien qu'une seule statue d'athlète. C'est sans doute pendant son séjour à Olympie qu'il avait exécuté la statue en bronze d'un jeune vainqueur nouant une bandelette autour de sa tête. Elle était consacrée dans l'Altis; mais c'est à tort qu'on l'a parfois confondue avec celle de l'Éléen Pantarkès, vainqueur à Olympie en 436, et dont la liaison avec Phidias est connue. Il est plus probable que la statue faite pour Pantarkès, après 436, reproduisait le type du Diadumène représenté par Phidias sur la base du trône de Zeus, et qu'elle est bien postérieure au séjour de Phidias à Olympie. Nous aurons complété la liste des œuvres connues par les textes en signalant deux statues de bronze et un colosse nu consacré par Paul-Émile, à Rome, dans le temple de la Fortune. Ces statues étaient-elles réellement de Phidias? Le doute est permis, si l'on songe que l'antiquité n'éprouvait aucun scrupule à augmenter encore son œuvre déjà si riche. Ainsi des témoignages plus que suspects lui attribuent un Zeus qu'on voyait à Constantinople, une Héra et un Héraclès nettoyant les étables d'Augias. On reconnaissait volontiers sa main dans les ouvrages de ses élèves, témoin l'Athéna d'Élis, faite par Colotès; témoin encore la Déméter du Métroôn d'Athènes et la Némésis de Rhamnonte, exécutées par un de ses élèves de prédilection, Agoracrite de Paros. Rappelons enfin, parmi les œuvres faussement attribuées au grand sculpteur, une des deux statues colossales qui avaient décoré l'entrée des Thermes de Constantin, et se voient encore aujourd'hui à Rome, sur la place de Monte-Cavallo, où elles ont été placées en 1589 par l'ordre de Sixte V. On sait qu'elles représentent les Dioscures au-

près de leurs chevaux, et que l'une d'elles est désignée par une inscription comme étant l'œuvre de Phidias (OPVS PHIDIAE), tandis que l'autre porte le nom de Praxitèle (OPVS PRAXITELIS). Mais les inscriptions primitives, dont celles qu'on lit aujourd'hui sur les piédestaux sont des copies modernes, ne remontent pas plus haut que le quatrième siècle de notre ère, ce qui en diminue singulièrement la valeur. Quant aux statues, ce sont des répliques antiques d'originaux en bronze, postérieurs à Lysippe, et ces signatures apocryphes prouvent seulement combien le nom de Phidias était resté populaire sous l'Empire[1].

On sait déjà combien sont confuses et contradictoires les traditions relatives aux dernières années de la vie de Phidias, au procès qui suit l'achèvement de la Parthénos, enfin à la mort du grand maître. L'érudition moderne s'est maintes fois attaquée à ce difficile problème, sans que les solutions proposées s'accordent entre elles[2]. Ce n'est pas ici le lieu de procéder à un examen critique des textes. Nous nous bornerons à résumer brièvement la question.

Il paraît certain que les travaux du Parthénon donnèrent lieu, après 438, à une accusation judiciaire dirigée contre Phidias, à l'instigation des ennemis de Périclès. Dans sa comédie de *la Paix*, représentée en 421, Aristophane fait une rapide allusion à ces événements et laisse entendre que le procès de Phidias fut une des causes de la guerre du Péloponnèse. Voici les paroles qu'il prête à Hermès, s'adressant au chœur composé d'Athéniens. « Le malheur de Phidias porta la première atteinte à la paix ; ensuite Périclès craignant de partager cette mauvaise fortune, et redoutant la mobilité de votre humeur, mit la ville en feu pour éviter d'être frappé lui-même »[3]. On retrouve ici l'écho des accusations passionnées dont Périclès était l'objet au début de la guerre ;

1. Sur l'histoire des inscriptions, voir Loewy, *Inschriften griech. Bildhauer*, n° 494. A ces statues reste attaché le souvenir d'une curieuse légende du moyen âge, qui fait de Phidias et de Praxitèle deux philosophes, vivant au temps de l'empereur Tibère. *Mirabilia Urbis Romae*, éd. Parthey, 1869, p. 34.

2. Voir en particulier, Sauppe, *Goettinger Nachrichten* 1887, 173. Petersen, *Arch. Zeitung*, 1867, p. 22. E. Curtius, *ibid.*, p. 194. Brunn, *Berichte der bayer. Akademie der Wissenschaften*, 1878, p. 460. Müller-Strubing, *Die Legende vom Tode des Pheidias* (*Jahrbucher fur classische Philologie* 1882. p. 289 et suivantes. Loeschcke *Phidias Tod*, dans les *Historiche Untersuchungen* dédiées à Arnold Schæfer, 1883, p. 25-46. R. Schoell, *Sitzungsberichte der bayer. Akademie*, 1888, I.

3. Aristophane, *La Paix*, vers 603 et suivants. Les termes dont se sert le poète à propos du proces de Phidias sont fort vagues. « .... Φειδίας πράξας κακῶς... »

c'était, affirmait-on, pour sortir d'embarras, qu'il avait engagé la lutte au dehors ; accusé, lui aussi, de détournements, obligé de justifier de l'emploi des fonds publics, il avait provoqué la guerre, et, suivant l'énergique expression d'Aristophane, « allumé un tel incendie que la fumée fit pleurer les yeux de tous les Grecs ».

Mais quel est au juste ce « malheur de Phidias » dont parle le poète comique? Pour l'expliquer, le scholiaste d'Aristophane se fonde sur le témoignage de l'historien Philochore, qui écrit un siècle après les événements [1]. Voici les faits. Après la consécration de la Parthénos, Phidias est accusé d'avoir dérobé une partie de l'or et de l'ivoire destinés à la statue. Mis en jugement, il s'enfuit en Élide, et y entreprend la statue du Zeus Olympien ; l'œuvre terminée, il est mis à mort par les Éléens. Faut-il relever toutes les invraisemblances que contient le récit de Philochore? la fuite de Phidias, l'étrange conduite des Éléens qui confient à un artiste accusé de vol les matériaux précieux d'une nouvelle statue chryséléphantine, enfin la mort de Phidias ordonnée par les Éléens, quand nous savons au contraire que sa mémoire est honorée à Olympie, que ses descendants y occupent des fonctions héréditaires et qu'en qualité de φαιδρυνταί, ils doivent prendre soin de la statue de Zeus, la nettoyer, et accomplir certains sacrifices [2]. Toutes ces incohérences ne laissent pas d'être suspectes, et l'on ne peut résoudre le problème qu'en faisant au texte du scholiaste des corrections radicales [3]. Pour nous, nous avons écarté d'avance cette version, en plaçant beaucoup plus tôt, c'est-à-dire avant 448, l'exécution du Zeus Olympien.

Une autre tradition, suivie par Plutarque, est empruntée à l'historien Éphore [4]. Les ennemis de Périclès s'attaquent d'abord à Phidias, « pour

1. Scholiaste d'Aristophane, *la Paix*, vers 605 .

2. Dans une inscription de l'époque romaine, le Sénat Olympique et le peuple des Éléens honoren pour sa piété un descendant de Phidias, T. Flavius Héraclitos, qualifié de *phaidrynte* de Zeus Olympien Loewy, *Inschriften griech. Bildhauer*, n° 536, p. 367.

3. Telle est la conclusion de M. Müller Strubing qui, dans le passage controversé, lit [ἀπο]φυγὼν acquitté au lieu de φυγών, et restitue ainsi la fin de la phrase : λέγεται... ἀποθανεῖν [τιμώμενος ὑπὸ Ἠλείων.] Le sens est ainsi profondément modifié : Phidias viendrait à Olympie après un acquittement, et y mourrait comblé d'honneurs par les Éléens. Brunn avait déjà proposé des corrections analogues, *Sitzungsberichte der bayer. Akademie* 1878, I, p. 462. J'avais adopté cette opinion (*Phidias*, p. 102) : mais l'ensemble des faits relatifs à l'histoire du temple d'Olympie m'oblige à l'abandonner.

4. Plutarque, *Vie de Périclès*, 31.

essayer sur lui quel jugement le peuple porterait sur Périclès lui-même. » Ils le font dénoncer par un artiste obscur, nommé Ménon, qui avait travaillé sous les ordres du maître. Ménon vient à l'agora, s'assied en suppliant près de l'autel des douze dieux, et demande qu'il lui soit permis de formuler une accusation contre le sculpteur. Le peuple l'y autorise; un procès est instruit contre Phidias, accusé d'avoir dérobé une partie de l'or destiné à la statue de la Parthénos. « Mais, ajoute Plutarque, on ne put faire la preuve du vol. Phidias, sur le conseil de Périclès, avait dès le début travaillé et disposé l'or de telle façon qu'il fût possible de l'enlever et d'en constater le poids, ce que Périclès ordonna aux accusateurs de faire. » Ce grief écarté, les ennemis du grand homme d'État, jaloux de la gloire toujours croissante de Phidias, en imaginent un autre. Le sculpteur est accusé d'impiété, pour avoir reproduit, sur le bouclier de la Parthénos, son propre portrait et celui de Périclès. « Phidias, dit Plutarque, fut jeté en prison, et y mourut de maladie, ou bien, suivant quelques-uns, du poison que les ennemis de Périclès lui donnèrent pour avoir l'occasion de calomnier ce dernier. Quant à l'accusateur Ménon, le peuple lui accorda l'*atélie* (exemption de certains impôts), sur une proposition de Glycon, et ordonna aux stratèges de veiller sur sa sûreté. » Le récit de Plutarque, sauf en ce qui touche la mort de Phidias, est conforme à celui de Diodore de Sicile [1]. Les deux écrivains ont certainement puisé à la même source, et la précision de certains détails semble prouver qu'ils les ont empruntés à des documents officiels. Que l'historique du procès ne soit pas absolument vrai sous cette forme, qu'on en ait surtout retenu les faits les plus propres à constituer une sorte de légende, cela ne paraît pas douteux. Sans doute, comme le suppose M. Loeschcke, les deux procès n'en firent qu'un, au lieu de se succéder comme dans le récit de Plutarque. Sans doute encore il s'agissait d'une accusation très générale, visant toute la gestion des fonds sacrés confiés à Phidias : c'était l'accusation si redoutable pour un Grec de « vol des richesses sacrées » (κλοπή ἱερῶν χρημάτων) et « d'impiété » (ἀσέβεια); elle dût entraîner de longues et minutieuses vérifications de comptes. Nous admettrons volontiers que

1. Diodore de Sicile, XII, 39.

le contrôle des fonds sacrés put durer longtemps, et que Phidias, acquitté sur la question accessoire des portraits, mourut en prison, au cours de ce procès qui termina si tristement la vie glorieuse du maître athénien.

Résumer, d'après des copies insuffisantes, les caractères de l'art de Phidias, serait une entreprise presque chimérique, si les témoignages anciens ne venaient à notre aide dans une large mesure. L'antiquité est unanime à le placer au premier rang, à affirmer sa supériorité. Il n'a été donné qu'à un seul homme de réaliser avec une telle maîtrise l'expression parfaite de la beauté, à l'un de ces moments, si rares dans l'histoire de l'humanité, où tout concourt à créer les conditions les plus favorables pour l'activité d'un génie multiple et puissant : la force du sentiment national et de la foi religieuse; de grandes œuvres à accomplir; un art déjà formé, jeune, plein de sève, mais qui attend encore le maître capable de traduire, sous une forme achevée, la pure beauté dont il a comme une vision confuse. C'est le rôle réservé à Phidias, et il y est préparé par une universalité de connaissances qui lui fait atteindre le niveau le plus élevé de la culture de son temps. Il résume en lui tout ce qu'un artiste peut savoir; aucune forme de l'art ne lui est étrangère. Il n'a pas de rival dans la statuaire chryséléphantine [1]; il est le premier dans l'art de travailler le marbre [2], et reste un modèle inimitable pour les statuaires; on lui reconnaît l'honneur d'avoir révélé toutes les ressources de la toreutique et de l'art du métal [3]; sa Lemnienne de bronze est citée comme un pur chef-d'œuvre. Alors même qu'il met cette science technique au service d'œuvres colossales, on admire à la fois la grandeur de l'œuvre (μεγαλεῖον) et le fini du travail (ἀκριβὲς ἅμα) [4]. Par-dessus tout il possède cette qualité qu'on refuse à Polyclète, et que les anciens appellent le *pondus;* c'est-à-dire la largeur du style et l'ampleur magistrale de la conception.

Mais le trait le plus saillant du génie de Phidias, c'est qu'il fait

1. « In ebore longe citra aemulum. » Quintilien, *Inst. Orat.,* XII, 10, 9.

2. Aristote, *Eth. Nicom.,* VI, 7.

3. Pline, *Nat. Hist.,* 34, 54, « Primus artem toreuticen aperuisse atque demonstrasse judicatur. » Cf. 34, 55.

4. Démétrius, de *Elocutione,* 14.

pénétrer dans l'art un esprit nouveau. A n'en pas douter, il personnifie dans sa plus haute expression l'idéalisme grec, c'est-à-dire la recherche d'une forme très belle, très vivante, dont tous les éléments sont empruntés à la nature, et qui traduit néanmoins des types supérieurs à toute réalité. Si l'on compare l'œuvre de Phidias à celle de ses contemporains les plus illustres, Myron et Polyclète, on verra éclater toute l'originalité du maître attique. Tandis que Myron s'attaque aux réalités, aux types athlétiques, tandis que Polyclète place son idéal dans une sorte de conception géométrique de la forme et dans le fini de l'exécution, le grand maître attique n'est ni un réaliste ni un théoricien ; son caractère original, c'est de faire concourir le mouvement et la forme à l'expression de la pensée. C'est en ce sens que Platon l'appelle « un créateur »[1], et suivant un autre témoignage, il « crée en homme inspiré »[2]. Au dire de Cicéron, pour réaliser le type de Zeus, il regarde en lui-même, et il trouve dans son esprit une image de la beauté parfaite. Faut-il rappeler que, dans l'antiquité, cette idée est un thème courant de développements oratoires ou poétiques ? On connaît l'épigramme de Philippe de Thessalonique sur le Zeus Olympien. « Ou bien le dieu est descendu du ciel sur la terre pour te montrer son image, Phidias, ou bien c'est toi qui es monté au ciel pour voir le dieu »[4]. Faites la part de la banalité dans l'éloge ; le Zeus Olympien, dont la vue provoquait une émotion si forte, n'en reste pas moins à nos yeux l'œuvre d'un génie méditatif et réfléchi, nourri de la plus haute philosophie qu'ait connue son temps, et pour qui l'art n'a son prix que s'il traduit les sentiments les plus intimes et les plus religieux de l'âme. Nul artiste, dans l'antiquité, n'a pénétré plus avant dans les profondeurs du monde moral ; nul autre n'a eu avec la même netteté la vision du divin.

Les trois grands maîtres dont nous avons étudié l'œuvre personnelle représentent comme les tendances maîtresses de la statuaire hellénique à cette époque privilégiée où, sortie de sa longue adolescence,

1. Platon, *Hippias major*, p. 290 A.
2. Suidas, cf. Overbeck, *Schriftquellen*, n° 800.
3. Cicéron, *Orator*, 2, 8.
4. *Anthologie grecque*, II, 208, 48.

elle s'épanouit dans toute sa liberté. Mais si le rôle d'un maître se mesure à l'étendue de l'action qu'il exerce, on ne saurait craindre d'exalter outre mesure le grand sculpteur d'Athènes, en le plaçant bien au-dessus de ses contemporains. Dans la suite de cette étude, où nous aurons à passer en revue les maîtres de second rang, à retracer l'histoire de la sculpture décorative et monumentale pendant la seconde moitié du cinquième siècle, c'est l'influence de Phidias que nous verrons dominer. Nous ne retrouverons pas seulement sa trace dans les marbres du Parthénon, qui nous conservent comme le reflet du style et de la pensée du maître ; elle se fera sentir dans les ateliers les plus humbles ; elle éclairera d'une grâce infinie les plus modestes productions de la sculpture industrielle, et, franchissant les frontières de l'Attique, elle étendra son rayonnement bienfaisant jusqu'aux régions les plus reculées du monde grec. C'est qu'un génie aussi vaste dépasse les limites d'une étroite tradition d'école, et que l'esprit hellénique, dans ce qu'il a de plus général, reconnaît en lui l'interprète fidèle de ses plus hautes aspirations. Grâce à Phidias, il semble que l'art grec tout entier, sans distinction d'écoles, soit désormais pénétré et comme vivifié par un large courant d'idéalisme.



Fig. 278. — Tête d'Athena Parthénos. (Monnaie d'Athènes.)

INDEX ALPHABÉTIQUE

DES NOMS D'ARTISTES CITÉS DANS LE PREMIER VOLUME.

G

H

I

K

L

M

N

O

P

R

S

T

X

TABLE DES ILLUSTRATIONS.

TABLE DES PLANCHES HORS TEXTE.

TABLE DES FIGURES INSÉRÉES DANS LE TEXTE.

TABLE DES MATIÈRES.

LIVRE PREMIER.

LES ORIGINES.

LIVRE II.

LES PRIMITIFS.

LIVRE III.

L'ARCHAISME AVANCÉ.

LIVRE IV.

L'ÉPOQUE DES GRANDS MAITRES DU CINQUIÈME SIÈCLE.

